



Frank Zappa

Guy Darol

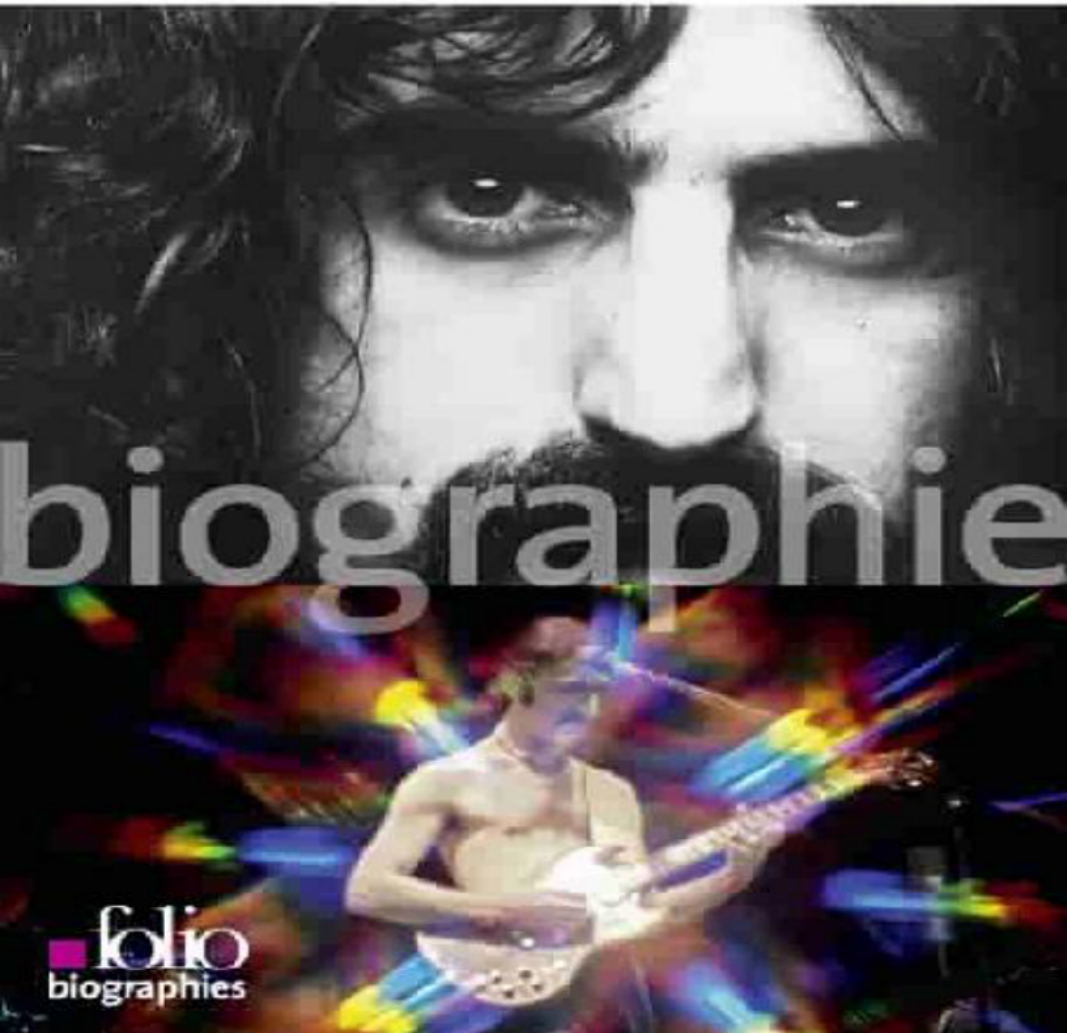
VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

Frank Zappa

par Guy Darol

INÉDIT



biographie

 folio
biographies

Frank Zappa

par

Guy Darol

Gallimard

Guy Darol est l'auteur de trois romans dont *Guerrier sans poudre* (Maurice Nadeau, 2014) et d'un récit autobiographique, *Héros de papier* (Le Castor Astral, 2002). Il a consacré plusieurs ouvrages aux singuliers de la littérature (notamment Joseph Delteil et André Hardellet) et de la musique : *Outsiders, 80 francs-tireurs du rock et de ses environs* (Le Castor Astral, 2014). Son intérêt pour Frank Zappa, à partir de 1972, le porte à écrire plusieurs essais (*Frank Zappa ou L'Amérique en déshabillé*, Le Castor Astral, 2003 ; *Frank Zappa, One Size Fits All – Cosmogonie du sofa*, Le Mot et le Reste, 2008 ; *Frank Zappa. La Parade de l'Homme-Wazoo*, Le Castor Astral, 2009) et un dictionnaire (*Zappa de Z à A*, Le Castor Astral, 2005). Longtemps chroniqueur au *Magazine littéraire*, il collabore désormais à *Jazz Magazine* et à *Muziq*. Il est membre du comité de rédaction de la revue *La Sœur de l'ange* et dirige la collection « Cahier de musique » pour le site de *La Revue des ressources*. Il vit en Bretagne près de Morlaix.

*À Mariane Gauthier-Destable
qui m'accompagne sur la route de briques jaunes
et à Romain Sarnel, après tant de ponts traversés.*

*Je suis un homme difficile à comprendre, peut-être le
précurseur d'un avenir encore non démontré.*

FRANCIS PICABIA 1 ^{*}1

*Non, Mademoiselle, Dada n'est pas mort. Mais il a
des boutons.*

GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES 2

^{*}1. Les notes bibliographiques sont regroupées en fin de volume, p. 322.

De Partinico à El Cajon

Zappa désigne en italien un instrument aratoire. C'est la houe du jardinier qui creuse la terre et prépare les semences. Mais au Moyen Âge, le mot *sapa* prend un tout autre sens. Il renvoie à une technique d'effondrement. La sape est une méthode de destruction pour attaquer les fondations d'une courtine. Les sapeurs percent des brèches dans les murailles qu'ils remplissent ensuite de matières inflammables. Les origines de *Zappa* ont à voir, littéralement, avec l'idée de « faire tomber les obstacles ». C'est en Sicile que tout commence. Dans cette plaine palermitaine rendue fertile depuis que la présence arabe y a introduit, au IX^e siècle, les agrumes, la canne à sucre, le coton, l'aubergine, l'épinard et la fraise mais plus encore, une science inégalée de l'irrigation. En moins de quatre siècles, les Arabes ont transformé la Sicile en un paysage recouvert de vergers. Lors de son voyage à travers l'Europe, en 1663, John Ray, que l'on tient pour le fondateur de l'histoire naturelle moderne, note dans son journal que les environs de Palerme peuvent être qualifiés de « jardin de la Sicile ¹ ».

Capitale de la Sicile musulmane, Palerme se souvient de son histoire au fil du vocabulaire. La *cassata*, une pâtisserie à base de *ricotta*, provient de *qashata*. La fleur d'oranger (*zagara*) dérive de *zahara*. La ville de Marsala fut d'abord appelée mars-al-Allah, le « port de Dieu ». Au milieu des troupes venues de Sousse, en juin 827, dans le but d'islamiser l'île, se trouvaient des spécialistes de l'horticulture et de la maîtrise de l'eau. Les laboureurs pratiquaient le sarclage (*zappuliare*) munis de houes ou de hoyaux (*zappe*, *zappule*) afin d'éliminer les mauvaises herbes mais aussi pour ouvrir des sillons favorables à l'irrigation. En arabe, *saph* ou *sap* signale le geste de briser, d'émietter ou de limer. Selon le linguiste Giovan Battista Pellegrini, *zappa* découle de *sabb* qui se traduit par « eau versée » ².

Dans la revue *Mélanges de l'École française de Rome*, l'historien médiéviste Henri Bresc rappelle qu'à la fin du XIV^e siècle, « l'eau est

distribuée [...] suivant un système complexe fondé sur les tours d'eau, mesurés selon les heures du jour, et sur une mesure de quantité d'écoulement de l'eau qu'on appelle la “zappa”³ ». Équivalant à quatre *darbi*, la *zappa* correspond à un volume de quinze litres par seconde produisant 1 300 m³ par jour. Cette division du flux combinée au temps d'arrosage, ponctué par les offices religieux, est caractéristique d'une société communautaire « où l'eau est une propriété privée, aliénée à perpétuité et dont les propriétaires louent chaque année l'usage⁴ ». Son calcul reste en vigueur tout au long du XIX^e siècle. Qu'il se rapporte à un instrument aratoire, à une méthode pour former une brèche ou à un système de mesure, le nom de Zappa coïncide avec les techniques des jardiniers de la plaine palermitaine héritées de l'occupation arabe.

Les ancêtres du compositeur sont natifs de Partinico, un petit village situé à une trentaine de kilomètres au sud-ouest de Trapani, flanqué d'une montagne abrupte. Un contemporain de Garibaldi assurait pouvoir embrasser depuis ce sommet un paysage à la ressemblance d'un « palimpseste⁵ ». Le mille-feuille révélait des tranches hellènes, mauresques, normandes, suèves et bourbonniennes. « À Palerme, une façade baroque compléta l'église normande de la Martorana, elle-même édifiée sur le plan d'une mosquée arabe. À Palerme toujours, l'église de San Giovanni degli Eremiti résulte d'une ingénieuse adaptation d'un monument musulman, fait d'une juxtaposition de corps cubiques surmontés de coupes⁶. »

En imaginant que ce contemplatif fût l'arrière-grand-père de Zappa, il avait eu connaissance des mêlées grecques et romaines, de la conquête byzantine, de la domination musulmane puis normande, de l'occupation espagnole et autrichienne jusqu'à l'émiettement du système féodal appelé par Naples, en 1816, en vue de moderniser l'île. La survie de ce bisaïeul appartenait à un lopin de terre et elle était menacée par la poussée d'un nouvel idéal.

Sous la conduite de Garibaldi, à la tête de mille volontaires, l'insurrection visant à saper le pouvoir des Bourbons prit son départ à Gênes le 6 mai 1860. Le 11 mai, le *Piémont* et le *Lombard*, deux navires commandés par Salvatore Castilla et Nino Bixio, mouillaient à Marsala avec l'objectif de prendre Palerme afin de l'annexer au royaume d'Italie. Ce furent trois jours de combats contre les factions bourbonniennes retranchées dans le fort de Castellammare, sur la côte amalfitaine, où une batterie de canons répondait féroce aux assauts du peuple

sicilien. Les maisons étaient incendiées. On pillait les demeures seigneuriales. Garibaldi proclamait : « Ici on fait l'Italie ou l'on meurt. »

Après avoir gagné Palerme, les troupes garibaldiennes s'enfoncèrent vers l'ouest. Le 16 mai, elles entraient à Partinico, accueillies par la soldatesque bourbonnienne aussitôt taillée en pièces. Le journaliste et prix Nobel de la paix de 1907, Ernesto Teodoro Moneta, écrivait : « À l'entrée de la ville, des corps de soldats bourbons sont calcinés et déchirés de mille manières. De très jeunes filles dansent en cercle en chantant autour des cadavres. Une femme interrogée sur le fait qu'on devrait les enterrer rétorque : “Ils méritent d'être mangés par les chiens⁷.” » Moneta rapportait que l'exécution était survenue après que les soldats eurent incendié soixante maisons et mis à mort vingt habitants de Partinico. Ivres de vengeance, les *partinicesi* s'emparèrent des factionnaires et les mutilèrent avant de les jeter aux flammes. Quarante soldats furent carbonisés, quinze prisonniers livrés aux hommes de Garibaldi. On ne saurait dire si le bisaïeul de Zappa avait participé à ce massacre, mais le 16 mai 1860, il assistait à la libération de Partinico et soumettait son destin à celui de l'Italie moderne.

Son fils, Vincenzo, né en 1876, allait devoir prendre de grandes décisions. Le Risorgimento, cette nouvelle page de l'histoire marquée par l'intégration de la Sicile au royaume d'Italie⁸, bouleversait la donne dans le monde paysan. Les perspectives socialisantes et démocratiques issues de l'insurrection garibaldienne réprouvaient le soutien caritatif de l'Église. L'unification avait aboli le système féodal. Les terres étaient redistribuées, mais les réformes agraires n'étaient d'aucun secours pour les paysans les plus modestes qui aménageaient leur survie sur le mode de l'économie fermée. Certains d'entre eux renoncèrent à leur vocation agricole pour aller travailler dans les mines de soufre. En 1867, l'île était ravagée par une épidémie de choléra. Vingt ans plus tard, l'établissement du protectionnisme en Sicile et le libre-échange adopté par le royaume d'Italie achevaient de ruiner les petites productions artisanales. « Entre 1900 et 1913, plus d'un million de Siciliens quittent l'île et seule une minorité d'entre eux y retournent », note Jean-Yves Frégné dans son *Histoire de la Sicile*⁹.

L'Italie ou la mort était le mot d'ordre de Garibaldi. Au milieu de l'année 1908, Vincenzo avait choisi de vivre. Après un dernier regard jeté au fronton de l'église San Leonardo sur laquelle était gravé « Dieu seul est grand », il tournait le dos à Partinico, une ville que l'écrivain

Danilo Dolci définira comme un lieu où les mouches ne permettaient pas d'ouvrir la bouche ¹⁰. Il ferma sa modeste maison du quartier de Spine Sante et, entouré de sa femme Rosaria di Lorenzo, de ses filles jumelles et de ses fils Francesco et Cicero, il prit la route qui le menait au Nouveau Monde.

Les destinations étaient alors multiples. Les immigrants de la première vague, ceux de 1870, avaient investi à New York, Chicago, Boston, San Francisco des quartiers, qu'ils avaient mélancoliquement appelés « Little Sicily » ou « Little Italy », où ils continuaient de pratiquer les coutumes chères à leur pays d'origine. À La Nouvelle-Orléans, des familles s'étaient regroupées dans le district de « Little Palermo ». Vincenzo avait été informé par les *partinicesi* de l'existence d'une association à Baltimore, la Caltanissetta Society. Il avait appris que cette ville du Maryland était une terre d'accueil pour les immigrants siciliens. C'était un raccourci de Partinico avec ses commerces identiques, ses boulangeries, ses coiffeurs et ses restaurants où l'on servait le *cuscus*, la *pasta con le sarde*, la *frittedda* et la *cassata* en guise de dessert. Peu de temps après son arrivée à Baltimore, un tremblement de terre détruisait Reggio de Calabre et Messine, faisant soixante mille morts. Pour les rescapés de la misère italienne, la fuite vers l'Ouest était plus que jamais l'issue miraculeuse.

Les conversations sur le pont du navire étaient chargées de rêves. L'Amérique figurait une terre radieuse sous un ciel toujours bleu. Vincenzo était convaincu qu'il y trouverait facilement un emploi. Il était sûr de ne plus toucher un outil agricole et il songeait à ouvrir un commerce avec l'aide des sociétés fraternelles basées à Baltimore. Il se voyait déjà vendre des fruits derrière l'étal d'une épicerie. Jamais il ne tromperait le client sur la qualité d'une orange, d'un abricot ou d'une pêche. Il en avait tant cueilli dans les vergers de Partinico. Francesco, son fils, né le 7 mai 1905, s'émerveillait au spectacle des rais de lumière blanche qui irisaient la mer en perçant un nuage. C'étaient les doigts de Dieu.

La vie à Baltimore était moins lumineuse qu'il ne l'avait rêvé. La famille s'entassa dans un appartement situé sur York Road. L'artère la plus longue de la ville descendait vers le port en traversant « Little Italy ». Il n'était pas aisé de s'intégrer dans la société anglophone lorsqu'on parlait le dialecte sicilien. Et ce n'était pas le seul écueil. Les ressortissants italiens traînaient une poisseuse réputation. On disait

d'eux qu'ils ne se lavaient jamais, qu'ils étaient paresseux. S'ils s'agitaient, c'était pour soulever des émeutes, à l'instar de Luigi Galleani qui venait de lancer en 1903, dans le Vermont, *Cronaca Sovversiva* ^{*1}, un hebdomadaire d'inspiration anarchiste. Comme pour la plupart de ses compatriotes, on proposa à Vincenzo des emplois faiblement rétribués : cireur de chaussures, chiffonnier, matelot. Baltimore disposait d'un important port de commerce et ses entrepôts constituaient une mine d'embauche. Quelques compagnies de transport maritime recherchaient des portefaix pour le chargement du café entre le Brésil et le Maryland. Mais une telle perspective l'aurait éloigné de sa famille.

Rosaria maintenait dans son foyer le dogme de l'Église catholique. Elle constata amèrement que les méthodistes avaient colonisé l'espace sacré. Chez les Zappa, la dévotion à Marie, sainte patronne de Cefalù, une commune voisine de Partinico, relevait d'une posture militante. En marge de la basilique du sanctuaire national de Notre-Dame de l'Assomption qui dominait le port, le réseau des immigrants d'origine sicilienne improvisait des lieux de culte où l'on se réunissait chaque jour. Francesco, désormais prénommé Francis, fut inscrit dans une école paroissiale pour y apprendre la langue de sa terre d'adoption. Vincenzo était parvenu à reprendre une enseigne. C'était une boutique de barbier dans le pourtour des entrepôts. Elle recevait une clientèle de marins qui ne tardèrent pas à vanter l'habileté du nouveau venu – bien qu'il peinât à se faire comprendre. L'affluence était considérable et il avait beau courir d'une chaise à l'autre, barbes, moustaches et rouflaquettes étaient toujours plus impatientes. Il n'avait pas les moyens d'engager un commis. À la sortie de l'école, Francis se hâtait vers la boutique. Sa mission consistait à shampouiner les joues. Âgé de huit ans, il était trop jeune pour manier le rasoir. Sa bonne humeur était récompensée par des pourboires qui allaient dans la caisse commune. C'était un élève remarquable. Ses maîtres juraient qu'il irait loin, surtout s'il continuait à briller en arithmétique.

À onze ans, Francis en avait terminé avec l'école primaire. Il pouvait seconder son père. Mais au vu de ses résultats, celui-ci l'inscrivit à l'Institut polytechnique, à condition qu'il vienne savonner les barbes à ses moments perdus. L'argent qu'il y gagnait lui permettrait de financer ses études. Vincenzo avait décidé d'engager 75 dollars pour lui mettre le pied à l'étrier. Francis ne le déçut pas. Il se révéla particulièrement doué dans les matières scientifiques et était incollable en histoire. Cette

réussite ouvrait une voie vers l'université. Il rejoignit Chapel Hill et sa prestigieuse université de Caroline du Nord réputée pour son enseignement dédié à l'ingénierie. L'histoire restait néanmoins son domaine de prédilection, ce dont il témoignera plus tard en projetant d'écrire une « Histoire universelle » – « avec la Sicile pour noyau ¹¹ ». Sous l'influence d'un camarade qui pratiquait le banjo, il se découvrit une passion pour le folk des Appalaches. Jack Wardlaw était à la tête d'un trio, The Carolina Banjo Boys, dans lequel il se sentait à l'étroit. Il cherchait un guitariste et demanda à Francis de s'associer à son nouveau projet. L'instrument était totalement inconnu à ce dernier, mais son mentor lui promit de l'initier à grande vitesse. À quarante kilomètres de Chapel Hill, Raleigh était une agglomération d'importance, capitale de la Caroline du Nord. Francis y acheta une guitare, s'entraîna à glisser des accords et rejoignit trois ans durant les scènes où s'affichaient Jack Wardlaw And His Carolina Tar Heels, un groupe de treize musiciens où il s'adonnait au hillbilly, au ragtime et au jazz dixieland.

C'est dans ce contexte de fêtes adolescentes que Francis connut sa première émotion amoureuse. Il était un peu replet, mais il arborait une jolie moustache et ses yeux pétillaient. Francis venait d'avoir vingt-deux ans et sa foi catholique interdisait l'errance. Nell Rives Cheek était une étudiante de l'université de Caroline du Nord. La jeune fille sérieuse ne tolérait plus de le voir s'étourdir dans des gigs de potaches. Elle désirait se marier et envisageait de fonder une famille. En 1931, Francis décrocha un diplôme d'ingénieur et devint enseignant au lycée de Rose Hill. Le couple se maria religieusement et le 29 novembre naquit une fille prénommée Ann. L'harmonie fut de courte durée. Ils se disputaient sans cesse au sujet des parents de Nell qui habitaient dans le comté de Chatham et dont la jeune maman ne voulait pas s'éloigner, envisageant même de s'installer auprès d'eux. Une idée que Francis repoussait fermement car il sentait bien au fond de lui qu'il ne pourrait se fixer quelque part sans courir le risque de ruiner sa carrière.

L'opportunité d'un poste d'enseignant décida de son retour vers le Maryland. À la suite de leur divorce, en 1935, Ann resta au côté de sa mère. Elle ne revit son père qu'à l'âge de dix ans. Cette rupture avait peut-être d'autres raisons. Les ressortissants italiens n'étaient pas les bienvenus en Caroline du Nord. Francis se souvenait amèrement de l'hostilité que son père avait rencontrée quand il recherchait un emploi. Chaque soir, en revenant à la maison, il se plaignait d'avoir vu trop de

visages se refermer à l'annonce de ses origines. Être né en Sicile signifiait que l'on n'était bon à rien, sauf à semer le désordre. De retour à Baltimore, Francis fit la connaissance de Fifi ^{*2}, une jeune fille pomponnée à la mode des années 1930, toujours minutieusement vêtue et maquillée comme une diva. Mais pour être épanouie, il lui fallait sans cesse sortir, cultiver les mondanités. Francis traînait des pieds. Il était devenu casanier et avait renoncé à jouer de la musique. Sa guitare oubliée dans un coin était couverte de poussière. Leur conversation tarissait et Fifi eut l'idée de lui présenter sa sœur. Un rendez-vous fut arrangé dans les salons du consulat général d'Italie. Rose Marie était resplendissante. Dans cette alcôve moelleuse où l'on servait habituellement du thé, Francis commanda deux bières. « C'était la première et la dernière fois » qu'elle goûtait ce breuvage ¹². Ils ne se quitteraient plus.

Rose Marie Colimore était née le 7 juin 1912 à Baltimore. Ses parents avaient accompagné la première vague d'immigration italienne dans les années 1870. Son père, Charles Louis, était natif de Naples et sa mère, Theresa, qui avait grandi à Partinico, possédait des racines françaises du côté de la Normandie ¹³. Francis et Rose, que l'on surnommait Rosie, avaient donc quelques points communs. Plus loquace que ne l'avait été Fifi au sujet de son histoire familiale, Rose lui apprit qu'elle comptait onze frères et sœurs. Elle évoqua Margaret et Rose décédées à l'âge de deux ans, Louis disparu à dix-neuf ans et précisa que Mary était sa préférée. Il devrait consentir à la voir très souvent.

« Mon enfance a été épouvantable ¹⁴ », lui confia-t-elle, un voile de tristesse noircissant son regard. Elle se rappela le souvenir de ses jeunes années, la sécheresse d'une mère qui ne témoignait aucune tendresse : « Elle ne me prenait jamais dans ses bras ¹⁵. » Cette blessure demeura douloureuse jusqu'à sa mort, en 2003. À l'époque de sa rencontre avec Francis, elle était secrétaire à la French Tobacco Company et recevait un salaire hebdomadaire de 17,50 dollars, somme considérée alors comme confortable. Son patron, Lucas Girardville, la trouvait exquise et suffisamment à son goût pour lui offrir des bijoux et toutes sortes de cadeaux au retour de ses voyages d'affaires. Elle les acceptait sans broncher tout en se gardant de rien lui accorder en échange. Francis restait discret sur son passé conjugal et n'osait dire qu'il était le père d'une petite fille laissée à la charge de sa mère. Sans doute remâchait-il quelque phrase sincère, les mots qu'il conviendrait de prononcer afin de

ne pas duper Rose. C'était une catholique fervente qui croyait aux liens indéfectibles du mariage. En attendant de trouver le courage d'annoncer cette vérité brûlante, il tendait une oreille attentive. Rose lui expliquait qu'elle vivait chez ses parents dans un modeste appartement jouxtant leur commerce situé au 122 Market Place, tout à côté du port. Little Charlie's était un restaurant ouvrier où l'on servait certaines spécialités du Maryland comme la chair de crabe bleu accompagnée de mayonnaise ou de sauce tomate épicée. Aussi souvent qu'elle le pouvait, elle venait donner un coup de main pour dresser les tables ou aider au service. Elle avait commencé à y travailler à l'âge de huit ans.

Durant quatre ans, le couple vécut un amour à peu près platonique. Jusqu'à ce que Rose découvre l'affreuse vérité. Leur union aurait été compromise si ses parents avaient appris que leur fille frayait avec un divorcé. Ils se cachaient dans les rues à l'insu de leurs familles et s'attardaient parfois sous le porche de l'immeuble où Rose habitait. Un soir, Theresa surprit un baiser furtif et elle invita les tourtereaux à venir la rejoindre dans son appartement. Les présentations faites, rien ne s'opposait aux épousailles. Ils se marièrent le 11 juin 1939 et leur premier enfant naquit le 21 décembre 1940. Pour honorer la mémoire du grand-père Vincenzo, on accola au prénom de Frank celui de Vincent. Ce jour-là, la maternité de l'hôpital Mercy accueillait neuf parturientes pour un unique obstétricien. Jonglant entre toutes, celui-ci décida de ralentir le travail de Rose en lui injectant un produit qui retarda son accouchement de trente-six heures. Au moment de la délivrance, le cordon ombilical s'était enroulé autour du cou du nouveau-né. Privé d'oxygène, il avait une teinte charbonneuse. « Quand je suis sorti du ventre de ma mère, j'étais carrément noir – on m'a cru mort ¹⁶ », mentionne Zappa dans son autobiographie. Huit jours plus tard, son baptême était célébré selon les rites de l'Église catholique dans la chapelle de l'hôpital Mercy, en présence de ses parents, de son parrain et de sa marraine, James et Fifi Colimore.

Charles et Theresa déménagèrent à l'ouest de Baltimore, au 2019 Whittier Avenue, dans une maison assez vaste pour les recevoir tous les trois. Ils y demeurèrent jusqu'au décès du grand-père, en 1941. La maison fut aussitôt vendue. Rose et Francis trouvèrent à se loger dans un appartement au 4600 Park Heights Avenue. « Il y avait une ruelle à l'arrière où venait se poster un rémouleur. Dès qu'il arrivait, les gens se précipitaient vers sa meule pour y faire repasser leurs ciseaux et leurs

couteaux¹⁷. » L'image qu'il conserverait de ses premières années était celle d'un bambin vêtu d'une marinière, parfois coiffé d'un sombrero et chevauchant un tricycle. Alors qu'il était âgé de trois ans, sa tante Mary le promenait dans les rues de Baltimore. Un jour, apercevant trois religieuses en habit noir portant cornette, Frank s'exclama : « Regarde les pingouins ! » C'était sa première phrase iconoclaste : les prodromes d'un art de la satire dont il fera grand usage par la suite !

Son père enseignait les mathématiques dans un établissement jésuite^{*3} situé en banlieue. C'était l'un de ses trente-six métiers, et le point de départ d'une longue route à travers les États-Unis. Francis était sans cesse à la recherche d'un meilleur salaire pour subvenir aux besoins de sa famille. Et il était toujours en butte à des sarcasmes venimeux du fait de ses origines. Par-dessus tout, le soleil lui manquait. La « tyrannie du soleil¹⁸ » qui gouverne la Sicile s'apparentait chez lui à une bénédiction : il avait la nostalgie de Partinico. Depuis sa naissance, Frank souffrait d'une bronchite asthmatiforme. Cette fragilité incitait son père à aller s'établir dans une région ensoleillée.

Le 28 août 1943, Frank vit arriver un petit frère, Charles Robert, aussitôt surnommé Bobby. De la même façon qu'elle avait témoigné sa sollicitude en s'occupant de Frank le week-end, Mary couvrait le nouveau venu. Les liens qui unissaient les deux sœurs étaient extrêmement étroits. L'une complétait l'autre. Au fil du temps, Mary était devenue une mère supplétive. En plus de permettre aux enfants de s'aérer dans le quartier, elle leur achetait des vêtements et les couvrait de jouets. Rose vécut l'annonce de la nomination de son mari en Floride comme un déchirement. Elle devrait vivre loin de sa sœur. Mais Francis était promis à un bel avenir : l'US Navy venait de le recruter à un poste d'ingénieur.

Opa-locka, distante de dix-neuf kilomètres de Miami, était un mirage mauresque. Cette ville fut développée par Glenn Curtiss, un pionnier de l'aviation, qui en avait tracé le plan sur le modèle des *Mille et Une Nuits*. On y trouvait des rues portant des noms en relation avec Shéhérazade et Sindbad le Sage : Sultan Avenue, Ali Baba Avenue, Sesame Street... L'architecture y rappelait l'histoire arabe de la Sicile. Surtout, on y baignait dans une douce chaleur, autour de 31°C en juin. Cependant, le soleil jouait à cache-cache avec les nuages. L'analogie avec la touffe sicilienne demeurait incertaine. C'était un climat toutefois plus favorable à la santé de Frank. Ses crises d'asthme s'apaisaient. Francis était employé à des travaux balistiques. Il étudiait la trajectoire

de missiles et d'obus. Nous étions en 1945. La guerre faisait toujours rage.

Âgé de cinq ans, Frank était devenu intrépide. Ses parents devaient le mettre en garde contre les alligators car, disaient-ils, il leur arrivait fréquemment de croquer un enfant ! Il jouait dehors le plus souvent, courant la campagne, grimpant aux arbres sans jamais redouter le moindre prédateur. De retour à la maison, on lui rappelait les mesures de sécurité liées à la guerre. Ainsi, à la nuit tombée, par exemple, devait-il se cacher sous un lit et éteindre la lumière s'il ne voulait pas être repéré par des soldats allemands. Crainte d'ailleurs bien moins fondée que celle d'une attaque de moustiques que l'humidité faisait pulluler. Pour distraire ses enfants, Francis organisait des tours de passe-passe. En mélangeant de la cire rouge avec de la poudre blanche, il certifiait qu'il venait d'inventer le beurre. Seule Rose ne semblait pas gagnée par la félicité. Elle avait le mal du pays et parlait de Baltimore comme d'un eldorado. Un jour, prétextant un abcès dentaire pour s'y faire soigner, elle déserta Opa-locka en laissant sa famille derrière elle. On ne tarda pas à la rejoindre. Elle avait posé son bagage chez sa mère. La vie y était moins cocasse. Rose guérie, Frank tomba de nouveau malade. Francis se mit alors à songer à la Californie comme à une oasis. Le temps y était presque toujours clément. Il attendait une nouvelle proposition de l'US Navy qui tardait à venir. Les heures coulaient lentement autour de la table où Vincenzo et Rosaria ne parlaient pas un mot d'anglais. La grand-mère de Frank tentait de divertir les enfants en leur racontant des histoires en dialecte sicilien sans jamais arborer un sourire. La « Mano Pelusa » était épouvantable. À la fin du récit, une vilaine araignée se mettait à courir sur le bras de Frank. C'était la main de mémé, épaisse et velue comme une tarentule. Et puis il y avait ces séances-torture qui obligeaient Frank à de longues stations à genoux sur les bancs de la basilique du sanctuaire national de Notre-Dame de l'Assomption où le prêtre officiait en latin. Il était sûr en ce temps-là que Jésus panserait ses plaies.

Vint le jour où Francis annonça un départ imminent. On ne l'attendait pas en Californie mais à une quarantaine de kilomètres de Baltimore. L'arsenal d'Edgewood avait été inauguré en octobre 1917. C'était le centre de recherche et de développement de la guerre chimique le plus important avec celui de Dugway Proving Ground. Un laboratoire où des tests biologiques et pharmaceutiques étaient effectués afin

d'évaluer les effets sur la santé des troupes en cas d'utilisation d'armes chimiques par des forces ennemies. Plusieurs milliers de soldats furent ainsi soumis, jusqu'en 1975, à d'inquiétantes expériences durant lesquelles étaient utilisées des substances hautement toxiques allant du gaz moutarde au LSD.

Francis était engagé dans le cadre de l'opération *Paperclip* lancée en 1945 par l'état-major américain. Mille cinq cents scientifiques allemands avaient été exfiltrés du complexe militaro-industriel nazi afin d'exploiter leurs connaissances relatives à la technologie du III^e Reich. C'était un emploi à haut risque qui impliquait une discrétion totale. Le personnel de l'arsenal recevait un certificat de *Security Clearance* *⁴ autorisant l'accès à des informations protégées. Ce blanc-seing de l'administration militaire soumettait ceux qui le détenaient au silence absolu sur les activités de la base. Francis s'y accrochait avec fébrilité. Son humeur ternissait. Il vivait ce nouvel emploi comme s'il avait une épée de Damoclès au-dessus de la tête et demandait à son épouse de veiller à ce que les enfants filent droit.

La famille emménagea au 15 Dexter Street dans un logement réservé aux employés de l'arsenal. La rue descendait vers un bosquet ouvrant sur une crique de Chesapeake Bay. Aux beaux jours, Frank aimait s'y aventurer en compagnie de Leonard Allen, un garçon de son âge, curieux comme lui de robinsonnades. Imitant le héros de Daniel Defoe, ils se fabriquaient des abris et grimpaient dans les arbres pour contempler l'horizon bleu. Lorsque la pluie les confinait dans leurs chambres, ils rêvaient de jouer avec le feu.

S'il ne disait rien de ses recherches à l'arsenal, Francis en rapportait des objets qui trahissaient sa mission : coupelles, pipettes et fioles remplies de mercure, autant de jouets dont Frank s'emparait pour préparer de dangereuses mixtures. Son père revint un jour avec un sac de poudre qu'il rangea dans un placard de la cuisine. Le DDT pouvait prévenir une invasion d'insectes. Les enfants avaient reçu l'interdiction de toucher au poison. Depuis 1943, la production de DDT, dont l'innocuité avait été avérée par la Food and Drug Administration, était encouragée pour les besoins de l'armée face au risque de paludisme et de typhus exanthématique, deux maladies infectieuses transmises par les moustiques et par les poux.

Frank remarqua avec inquiétude que les bras de son père étaient recouverts de patches. Il le questionna sans obtenir de réponse. Francis

participait à un programme sur les effets des agents neurotoxiques comme le sarin, une substance insecticide découverte par quatre chercheurs allemands qui lui avaient donné son nom : Schrader, Ambros, Rüdiger et Van der LINde. Parallèlement, il évaluait l'efficacité des équipements de protection lors d'une exposition aux gaz de combat et était soumis à des essais concernant le gaz moutarde. Le composé vésicant employé en 1918 lors de la bataille de l'Aisne avait vu son usage prohibé par le Protocole de Genève (1925). Mais dans la guerre qui les opposait à l'Allemagne nazie, les États-Unis envisageaient le risque d'une attaque à l'arme chimique. Pour se protéger d'une fuite de gaz moutarde en provenance de l'arsenal, les résidents de Dexter Street disposaient de masques filtrants, un rempart que Frank transformera en casque d'astronaute. C'est au titre de volontaire que Francis collaborait à ces essais. Dans le but d'arrondir ses fins de mois, car il craignait de ne plus pouvoir nourrir ses enfants. Dès qu'il en avait le temps, il les emmenait sur les rochers de Chesapeake Bay pour pêcher le poisson-chat. On le servait à table, accompagné de tomates arrosées d'huile d'olive. La pêche à pied était son sport préféré car il en rapportait toujours une moisson de crabes. Tous étaient contaminés par les poisons de l'arsenal [19](#).

À l'école publique d'Edgewood, Frank apprenait à lire. Mary H. Spencer, son institutrice, le qualifia d'élève « plutôt espiègle [20](#) ». Elle lui enseignait le goût des travaux manuels et il fabriquait des marionnettes pour amuser sa famille. Souvent malade, à cause de son asthme et d'otites à répétition – soignées à l'huile d'olive selon un remède sicilien –, il gardait le lit entouré de ses livres et cousait les vêtements qui habilleraient ses maniques. Une fois sur pied, son passe-temps favori était de chercher la formule de la poudre à fusil. Le but qu'il s'était fixé était de provoquer de petites explosions. Il voulait suivre l'exemple de son père et devenir chimiste.

Provocateur et déjà amuseur public, Frank se souvient : « J'ai découvert que je pouvais faire rire les gens quand je me suis mis à prononcer un petit discours sur les fougères dans ma classe. Je ne sais pas ce qui a pu les faire rire, mais ils ont ri, et je me suis dit : “pas mal !”. Alors j'ai essayé d'améliorer le truc en continuant de faire des variations sur les fougères [21](#). » Marlene Beck, son amie de cœur de l'époque, confiera à Rafael Alvarez qu'il « était très gentil mais tout de même toujours un peu bizarre [22](#) ».

Le 10 septembre 1947 naquit à la maternité de l'hôpital Mercy un

petit frère dénommé Carl. Dès lors, on demanda à Frank de devenir exemplaire : il devait apprendre à jouer en silence pour ne pas déranger le sommeil du bébé. Les Zappa ne possédaient pas encore la télévision, au grand dam de Frank qui souhaitait regarder Howdy Doody, une marionnette animée par Buffalo Bob Smith et dont on lui parlait à l'école. Un imposant poste de radio trônait dans le salon. Un jour, il en jaillit une chanson hilarante. « All I Want For Christmas Is My Two Front Teeth *⁵ », ce chant de Noël aussi profane qu'extravagant, était interprété par George Rock, la voix zozotante du groupe Spike Jones and His City Slickers. Frank l'accueillit comme un bol d'air délicieusement infecté de boules puantes. L'humour qui s'en dégageait, asticotant les pastorales de la tradition catholique, était une vraie bénédiction.

Sa maîtresse lui avait appris à former les lettres. Il mâcha son stylo et composa un message d'admiration qu'il adressa à RCA Victor, le label de Spike Jones, en exprimant le souhait de recevoir une photographie de son idole. Deux semaines plus tard, sa mère lui tendit une enveloppe qui contenait – quelle déception ! – un portrait de George Rock portant sa signature. Ce n'étaient pas les modulations du chanteur, imitant le zézaïement d'un enfant privé de ses incisives, qui avaient frappé son imagination mais une mixture sonore incluant des instruments à percussion inattendus : ustensiles de ménage, cloches de vache et crécelles. Le responsable de ce joyeux mélange était Spike Jones, un batteur décomplexé qui passait pour un massacreur de classiques – il s'évertuera sans vergogne à mutiler des pièces respectées de Liszt, Rossini ou encore Tchaïkovski – et faisait dérailler le train-train des recettes musicales. Frank le prit aussitôt pour modèle !

Ses crises d'asthme ne s'accommodaient pas du climat qui régnait dans le nord-est du Maryland. L'air y était vicié par les activités de l'arsenal et Francis commençait à ressentir les démangeaisons de son héliotropisme. Il savait qu'il ne pourrait jamais revenir à sa *terra nata* et cherchait un moyen pour se rendre en Californie où les températures rappelaient la Méditerranée. On lui offrit alors un poste d'ingénieur dans l'Utah, sur la base de Dugway Proving Pound, autre centre d'expérimentation d'armes biologiques rattaché à celui d'Edgewood. Au sud-ouest de Salt Lake City, cette installation étendue sur 3 243 km² occupait l'espace militaire le plus vaste des États-Unis. On y testait des systèmes de pulvérisation de produits toxiques, des antidotes aux agents

chimiques et des vêtements de protection. L'environnement lui parut tout aussi insalubre et Francis déclina la proposition. Il était soutenu par sa femme qui rechignait à quitter le Maryland. En s'éloignant de Baltimore, elle savait qu'elle ne verrait plus aussi souvent sa mère et sa sœur Mary, si prévenante à l'égard des enfants. Frank n'était pas plus réjoui qui perdrait tout contact avec ses camarades de jeux, et en premier lieu son ami Leonard qui avait éveillé chez lui le goût de l'aventure. Un soir, Francis revint de l'arsenal en disant qu'il avait accepté un poste d'enseignant à l'École navale supérieure de Monterey, au nord de la Californie.

La famille venait de s'agrandir une nouvelle fois avec la venue d'une petite sœur, née le 28 mars 1951. Patrice, surnommée *Candy* par son frère Carl tant elle était douce comme un bonbon, était dans les bras de sa mère lorsque la voiture entama la longue route qui relie l'Atlantique aux rivages du Pacifique. C'était une 6 cylindres Henry J à pare-chocs chromés flambant neuve mais dont l'habitacle était trop étriqué pour loger trois enfants qui voyageaient, affreusement mal assis, sur la banquette arrière. Alors que la voiture avait parcouru nombre de kilomètres, Francis décida d'une halte sur le bord de la Route 66. Une famille noire s'y était arrêtée. Elle semblait démunie. Puisque le coffre était rempli de vêtements pour l'hiver qui se révéleraient d'après lui tout à fait inutiles, il vida les valises des chandails, écharpes, et autres vestes qui s'y entassaient, et lui en fit cadeau. « Quand nous sommes arrivés à Monterey, ville côtière du nord de la Californie, il faisait un froid terrible, il y avait du brouillard et il pleuvait tout le temps ²³. » Et la tribu Zappa n'avait plus aucun vêtement chaud !

Dans un premier temps installé à proximité du quartier de Cannery Row, cadre de trois romans de John Steinbeck parmi lesquels *Tortilla Flat*, Francis choisit finalement de migrer vers Pacific Grove, une paisible bourgade garnie de maisons victoriennes dans la péninsule de Monterey. La nouvelle demeure était bien moins spacieuse, mais Frank y disposait d'une chambre aussitôt transformée en laboratoire. Ayant abandonné dans les déménagements les fioles et les coupelles rapportées de l'arsenal, il louchait à présent sur des accessoires de rechange. Son plus grand rêve était de posséder une boîte de « petit chimiste » comme celle qu'il avait repérée dans un magasin de Monterey. Il en connaissait la marque : « Gilbert Chemistry Experiment Lab ». C'était un coffret en forme d'armoire contenant plusieurs réactifs et même un brûleur à alcool. On y

trouvait du soufre, du sulfate de cuivre, du chlorate d'ammonium, de la limaille de fer et du permanganate de potassium. Francis fut inflexible : s'ils avaient quitté Edgewood et ses fumées toxiques, ce n'était pas pour que son fils remette le nez dans des vapeurs infectes.

Comme chaque Noël, celui de 1952 vit arriver un sapin chétif décoré de pauvres guirlandes. À son pied, les présents demeuraient invisibles. Francis répétait qu'il était trop mal payé pour dépenser l'argent de la famille dans l'achat de babioles que les enfants finissent toujours par désosser avant de les jeter à la poubelle. Privé de jouets, Frank fabriquait des poupées. Il savait depuis longtemps assembler bouts de bois et morceaux de tissu pour bricoler des marionnettes. Les week-ends étaient dédiés aux rapines. La famille s'entassait dans la Henry J en direction de Salinas, une agglomération au nord-est de Monterey connue sous le nom de « Capitale de la laitue ». Les camions regorgeaient de salades vertes. À la faveur d'une chicane ou d'un coup de frein, quelques-unes tombaient sur la chaussée. Il suffisait de se baisser pour cueillir le trésor. Le repas du soir était alors assuré en complément d'une *zuppa paesana* ou de macaronis arrosés de sauce *gravy*.

À défaut de posséder un coffret de petit chimiste, Frank réalisait des expériences avec les moyens du bord. Il avait obtenu du dioxyde de carbone en mélangeant du vinaigre à du bicarbonate de soude. En introduisant cette préparation dans un flacon fermé, il observa un bouillonnement. Après quelques minutes, le bouchon sautait sous la pression du gaz. Ce qu'il voulait obtenir, c'était un amalgame susceptible de provoquer une détonation. Il combinait tant de matières que dans sa chambre flottait un brouillard fétide, à l'exemple de cette potion lacrymogène à base d'ammoniaque et de poudre de zinc, deux produits trouvés dans un placard. Le premier était un nettoyant pour les vitres ; le second, une bombe d'antirouille destinée à décaper les surfaces oxydées. Mais il était loin d'avoir inventé la poudre à canon ! Il fallait encore qu'il se procure de la nitroglycérine, un produit que ses parents ne jugeaient pas utile d'acheter. Son temps libre était ainsi studieusement occupé, si bien que Francis lui prédisait un avenir d'ingénieur. En classe de sixième, les élèves étaient soumis à une épreuve permettant de les guider dans leur orientation future. Utilisé dans tous les établissements scolaires au début des années 1950, le Kuder Preference Test mesurait l'habileté des collégiens et permettait de révéler les emplois pour lesquels ils seraient le mieux qualifiés. À l'issue de ce test, Frank se vit aiguiller

vers des tâches administratives, telles que la dactylographie ou le rangement de documents. Il avait le profil d'un employé de bureau !

À Pacific Grove, il se laissa pousser un duvet en guise de moustache, adoptant une allure à la Douglas Fairbanks, style qu'il peaufinait en grillant des Chesterfield dérobées dans les paquets de cigarettes de son père, comme pour imiter Rupert Von Hentzau dans *Le Prisonnier de Zenda* (1937). Il avait douze ans et regimbait contre les impératifs de l'école. Depuis qu'il avait appris qu'il était promis au métier de rond-de-cuir, il n'écoutait plus que distraitement les recommandations de Francis qui lui demandait d'exceller en mathématiques. Son but était de fabriquer des explosifs avec tout ce qui lui tomberait sous la main : un objectif qu'il était sur le point d'atteindre avec l'aide d'un camarade résolu lui aussi à mettre le feu aux poudres. Il venait de lire, dans un magazine, l'histoire d'un détenu qui s'était évadé en bricolant une bombe artisanale avec des cartes à jouer. En les grattant, il avait obtenu une sorte de cellulose qu'il compressa dans des rouleaux de papier toilette enveloppés de feuilles goudronnées : il confectionna ainsi l'équivalent de plusieurs bâtons de dynamite. L'allumette qu'il craqua ouvrit une brèche. Frank décida de s'inspirer de cet authentique fait divers. Avec son compagnon, il repéra un entrepôt abandonné. Par malchance, la porte était cadénassée. Un tunnel fut aussitôt creusé qui déboucha sur une caverne d'Ali Baba remplie de cartouches. La fameuse poudre noire était à sa portée. Il suffisait de séparer la douille de métal du carton cylindrique. Suivant la méthode de l'évadé au jeu de cartes, ils bourrèrent la substance inflammable dans des rouleaux de papier avant de les faire éclater sur un terrain vague. Une autre fois, muni de pétards qu'il avait dénichés dans un magasin de jouets, il aggloméra dans des tubes de feux d'artifice un mélange d'amorces et de balles de ping-pong préalablement émiettées. Les projectiles déclenchèrent un infime incendie. Il venait de trouver la formule qu'il cherchait depuis des années. Un jour de grand désœuvrement, il voulut vérifier ses connaissances en s'isolant dans le garage. Il cala un tube entre ses cuisses, frotta une allumette et ce qui devait arriver arriva : après un vol plané effectué dans un vacarme multicolore, il retomba sur le sol, heureusement indemne, mais l'entrejambe quelque peu « surchauffé ».

Francis ne transigeait pas avec l'ordre. Il enseignait la métallurgie dans une école de l'US Navy et c'était un emploi qu'il pouvait perdre si l'un des membres de sa famille était accusé d'un quelconque délit. Il était

attaché à sa *Security Clearance* comme à une bouée. Privé de cet agrément, il aurait dû repartir de zéro en traînant derrière lui une réputation de mauvais patriote. L'Amérique ne tolérerait pas une telle infamie. Dieu, c'était le principe fondateur annoncé dans l'hymne national : « Et ceci sera notre devise : “En Dieu nous croyons.” » Dieu, c'était l'être suprême, créateur de toutes choses, auquel Rosie se référait chaque jour comme à l'entité qui définit le salut. Frank, qui se rendait régulièrement à des cours de catéchisme, avait reçu les enseignements de la parole évangélique. En mai 1949, il renouvelait les engagements du baptême lors de sa communion solennelle. Aux yeux de ses parents, il était un fils du Dieu transcendant et unique qui avait façonné l'Amérique. Il lui fut donc ordonné de demander pardon avant de s'expliquer sur les raisons de son acte imbécile. Pourquoi, grand Dieu, avait-il fait sauter le garage ? Frank jura qu'il ignorait ce qui lui était passé par la tête. Il s'ennuyait, c'est tout.

Depuis qu'ils avaient quitté Edgewood, il avait perdu Leonard, son meilleur ami. Finis leurs jeux sur la plage de Chesapeake Bay, finies les parties de pêche avec son père. Ce à quoi il aspirait le plus désormais, c'était à s'initier à un instrument de musique. Il lui semblait qu'il serait plus sage, plus vertueux, si on lui offrait une batterie. Mais ses parents étaient si pauvres. Francis promit d'y réfléchir. Dans l'attente de cette décision, Frank se cherchait de nouvelles distractions et découvrit qu'un cinéma venait d'ouvrir à Pacific Grove. On y donnait *Bwana Devil*, premier long-métrage réalisé en 3D par Arch Oboler qui allait devenir l'une des principales influences des auteurs de *Crypt of Terror* et *The Vault of Horror*, deux comics d'horreur que Frank lirait ensuite comme on se repaît d'un grimoire. Puis vint le soir où revenant de son travail, Francis annonça à son fils qu'il venait de l'inscrire pour l'été dans une colonie de vacances musicale. À l'occasion de ce cours collectif dirigé par Keith McKillop, on l'initia aux rudiments de la percussion d'orchestre : roulés, marquages du temps, tourneries d'accords. Les stagiaires n'avaient pas plus de douze ans et, pour s'exercer aux *paradiddles* *₆, ils ne disposaient que de leurs chaises et de planches. Mais à l'issue de cette formation, Frank était si enthousiaste qu'il réclama plus que jamais une batterie. Il s'entraînait sur le mobilier du salon ou sur son bureau, un secrétaire de couleur verte dont la peinture avait fini par s'écailler sous l'assaut des baguettes. Rose ne supportait plus de voir ses meubles endommagés. À force d'obstination, elle était parvenue à convaincre

Francis d'acheter une caisse claire. Frank fut avisé qu'il ne pourrait en jouer que dans le garage, un lieu suffisamment éloigné pour ne pas déranger les siestes de sa sœur âgée de trois ans. L'apprenti percussionniste rejoignit bientôt l'orchestre de son collègue et perfectionna la technique des roulements. En prévision d'un concours de fin d'année, il composa une pièce pour caisse claire, gong et triangle qu'il intitula *Mice*.

Le climat dans la péninsule de Monterey se révéla décevant. D'avril à novembre, le ciel y était souvent gris. En hiver les températures atteignaient péniblement 17° C. C'était un argument suffisant pour décider Francis à partir vers le Sud, aux environs de Los Angeles. Il pensait pouvoir y retrouver les paysages de son enfance et la promesse d'une lumière toujours ardente. En 1953, il décrocha un poste d'ingénieur à San Diego, chez le constructeur aéronautique Convair, et participa à la réalisation du projet de missile SM-65 Atlas. La famille s'installa à Claremont dans une maison possédant un jardin. Frank devint l'élève du lycée local durant une brève période car la distance qui séparait cette ville de San Diego était de cent quatre-vingt-dix kilomètres. Ce nouveau départ allait une fois de plus défaire les liens qu'il venait de tisser auprès des membres de la fanfare qui accompagnait les rencontres de foot. Dans leur salle de répétition, Vic Mortensen *7 pratiquait la batterie avec assiduité tout en communiquant à Frank de précieux conseils lorsque celui-ci s'entraînait sur les tambours et caisses claires de parade. Une amitié venait de naître dont Frank se souviendrait lorsqu'il enregistrera « Tiger Roach » en 1964. Vic était son premier complice musical. Mais à ce moment, il était loin d'en avoir fini avec les marionnettes !

Quelques mois avant son arrivée à Claremont, Frank avait présenté un spectacle au Grove Theatre. Le scénario lui avait été inspiré par *Dragnet*, une série télé diffusée sur la chaîne NBC. Elle illustrait les dernières techniques d'investigation de la police de Los Angeles. Frank avait été frappé par le générique qui précédait chaque épisode. Le 21 septembre 1953, Stan Freberg et Dawn Butler en proposèrent une parodie sous le titre « St. George and the Dragonet ». Classé numéro 1 au baromètre *Billboard*, le *smash hit* fut diffusé sur toutes les chaînes de radio. Comme des millions d'Américains, Frank se délectait de ce pastiche. De la même façon qu'il s'était enflammé en écoutant Spike Jones, il voyait dans ce best-seller un monument à la gloire de l'humour.

Le détournement était parfait qui reprenait certains dialogues de la série en insistant sur une phrase aujourd'hui passée dans le langage courant : « Juste les faits, nous ne voulons que les faits. »

La légende médiévale qui avait fait de Georges de Lydda (IV^e siècle) l'héroïque chevalier capable de terrasser un dragon était transposée en farce savoureuse raillant les enquêtes du détective Joe Friday. Pour le marionnettiste, cette bouffonnerie servirait de prétexte à une mise en scène qu'il interpréta devant un public hilare. Filmé, le spectacle complétait un reportage proposé par KSBW Channel 8, une chaîne émettant depuis Salinas. *St. George and the Dragonet* était une mise en abyme qui nous renseignait sur l'art visuel de Zappa dans un domaine annonçant sa dilection pour la satire et les jeux verbaux. Il récidiva quelque temps après en animant ses maniques au côté de Johnny Peek, un camarade d'école, dans l'adaptation d'une scène de *Bring On The Girls* ^{*8}, un film de Sidney Lanfield sorti en 1945, où Spike Jones faisait une courte apparition.

L'année suivante, la famille déménagea de nouveau et s'installa à El Cajon, dans le comté de San Diego. Une fois de plus, Frank dut faire le deuil de quelques amitiés. Chacun de ces déménagements rompait des liens solides et construisait chez lui un rapport singulier à l'attachement. Il lui serait de plus en plus difficile d'honorer ce contrat fondé sur l'estime. La route en zigzag que suivait son père lui enseignait un certain cynisme, à moins que la désinvolture ne fût une forme de défense lui permettant de se mettre à l'abri des frustrations et des douleurs. Au lycée Grossmont, il découvrait les effets de la société marchande qui avait fait de l'apparence un mode de vie. La jeunesse qu'il côtoyait portait les signes de l'uniformité. On ne cherchait pas à se distinguer mais plutôt à se conformer aux canons d'un temps qui plaçait la réussite sociale au-dessus de tout. Il fallait se coiffer et s'habiller proprement pour plaire aux professeurs. Frank ne mangeait pas de ce pain-là. Il s'efforça néanmoins à devenir populaire. Certes, il ne brillait pas en mathématiques mais il aimait dessiner et en donna la preuve en participant à un concours organisé par l'administration californienne de la Protection des forêts. Le 10 mai 1955, son affiche intitulée *NO PICNIC* lui permit de remporter un premier prix.

Les excursions en voiture étaient le passe-temps favori de Francis. Il promenait ses enfants en pointant du doigt des paysages qui lui rappelaient son enfance à Partinico. La musique que diffusait l'autoradio

suffisait à souligner une palette de couleurs torréfiées, le tressaillement des herbes sèches, l'évidence qu'ici était comme là-bas. Frank regardait. Mais son oreille était toujours distraite par la bande-son du voyage. Un jour, sur la banquette arrière, il entendit une chanson des Crows, un groupe de doo-wop. « Gee » était un succès hissé au sommet des *charts* en avril 1954. C'était l'exemple d'un nouveau style qui mettait l'accent sur les harmonies vocales en introduisant une grammaire issue du gospel où les onomatopées prenaient l'avantage sur le texte. La cantilène sucrée s'ouvrait sur « doub-doudou-doub-doudou-doub », une saccade joyeuse popularisée par des quartettes de rues dont Frank ne se fatiguerait jamais.

Le doo-wop était, avec le rhythm'n'blues, la matière à partir de laquelle il allait développer son écriture musicale. Ce style de ballades urbaines était accessoirement l'expression d'un combat, celui qui permettrait à « la richesse harmonique noire de franchir les barrières raciales pour toucher le grand public ²⁴ ». Frank faisait son miel de ces formations aux noms d'oiseaux : The Flamingos, The Orioles, The Ravens ou encore The Robins ^{*9}. Il était rare de les entendre à la radio. Les stations préféraient aux musiques noires les bluettes de Perry Como et, dans le meilleur des cas, le rock de Johnny Ray ou de Bill Haley. Comme la plupart des adolescents de son âge, Frank avait entendu la déflagration de « Rock Around The Clock », un titre repris du répertoire d'Ivory Joe Hunter et que Bill Haley, accompagné de ses Comets, interprétait comme s'il chantait « avec des semelles plombées » en y injectant « un “beat” pataud, sans intérêt » ²⁵. Les adolescents n'y avaient vu que du feu et s'embrasaient sur le film de Richard Brooks – *Blackboard Jungle* ^{*10} (1955) – où le chanteur calamistré avait lancé leur hymne. Leurs parents le qualifiaient de « musique sale ». Les *teens* qui voulaient l'écouter étaient priés de le faire en baissant le volume :

Mais au cinéma où l'on projetait *Graine de violence*, il était impossible de réduire le son. Je me moquais pas mal de savoir si Bill Haley était blanc ou sincère... Il jouait l'hymne national des adolescents et c'était si FORT que j'en faisais des bonds. Ce film, sans même considérer le thème de l'histoire (qui voyait les vieux gagner à la fin), représentait une étrange sorte de « reconnaissance » de la cause des adolescents : Ils ont fait un film sur nous, donc nous existons ²⁶.

L'été 1954 fut plus lumineux que les autres. Les parents de Frank étaient entrés dans la boutique de Smokey Rogers à El Cajon et n'en

étaient pas ressortis les mains vides. Ils avaient acheté un électrophone Decca et reçu en prime un 78-tours des Gaylords, *The Little Shoemaker*, une adaptation du *Petit Cordonnier* de Francis Lemarque. Durant ses séances de repassage, Rose écoutait le disque en boucle sans émouvoir les oreilles de Frank qui préférait s'emparer des magazines qui traînaient sur la table du salon et se réfugier dans sa chambre pour les dévorer.

Un jour, en feuilletant les pages de *Look*, son attention fut attirée par un article tressant des éloges à Sam “Goody” Gutowitz, un disquaire qui venait d'ouvrir une enseigne à New York sur la 9^e Avenue. On y trouvait absolument tout, y compris *Ionisation* d'Edgard Varèse ! Le bimensuel illustrait la chronique d'un portrait du compositeur aux allures de savant fou. Pour définir le contenu d'*Ionisation*, le journaliste accoucha d'une phrase qui se résumait à ceci : « Ce disque ne contient rien d'autre que des percussions – c'est dissonant, abominable ; la plus mauvaise musique du monde²⁷. » Ces mots sonnaient comme une invitation à le découvrir. David Franken, l'un de ses camarades de lycée, possédait une solide connaissance du rhythm'n'blues. Il l'avait acquise en furetant dans les bacs d'un disquaire situé à une trentaine de kilomètres d'El Cajon, dans la petite ville de La Mesa où il vivait. C'était devenu un relais indispensable pour se fournir en nouveautés dans le domaine des musiques noires. Frank y avait acheté son premier 78-tours, « Riot In Cell Block Number 9 » des Robins, aussitôt suivi par « Work With Me, Annie », une chanson interprétée par Hank Ballard and The Midnighters. Le titre était osé pour l'époque, il signifiait « Baise avec moi, Annie », et c'était exactement le ton que voulait insuffler l'inventeur du twist, bien avant Chubby Checker, dans un climat dominé par la censure morale. Les liges de vertu voulurent discréditer Ballard en l'accusant de promouvoir une musique « perverse et dévoyée, mettant en péril la pureté de nos jeunes filles²⁸ ». L'Amérique blanche imposa des correctifs à certains titres. « Roll With Me Henry » d'Etta James – un appel à batifoler – fut atténué par Georgia Gibbs qui le transforma en « Dance With Me Henry » sous la pression d'un label qui désirait faire de l'argent avant tout.

De longs mois passèrent avant que Frank mît la main sur l'œuvre « dissonante ». Ce ne pouvait être qu'à La Mesa, chez ce disquaire également spécialisé dans la vente de matériel hi-fi auquel il devait une partie de son initiation au rhythm'n'blues. Il savait à présent qui étaient Big Mama Thornton, Little Willie John, Howlin' Wolf mais surtout

Johnny Otis, un chanteur controversé à la suite de « Willie And The Hand Jive » (de mauvaises langues prétendaient qu'il s'agissait d'une incitation à se masturber), et qui avait aiguisé son style en portant une fine moustache et une mouche sous sa lèvre inférieure. Frank avait débusqué deux vinyles de Joe Houston qu'il s'apprêtait à régler lorsque son regard tomba sur le visage du « savant fou » qu'il avait contemplé dans les pages de *Look*. La pochette le montrait assis, exposant un profil sévère sur une tache de lumière qui évoquait une présence ectoplasmique. On lisait, en arrière-plan, *Complete Works Of Edgard Varèse, Volume 1*. En la manipulant, Frank découvrit que l'enregistrement était joué par le New York Wind Ensemble et le Juilliard Percussion Orchestra sous la direction de Frederic Waldman. C'était une production du label EMS (Elaine Music Store) publiée en 1951. Ce disque n'était pas à vendre, il servait de démonstration pour évaluer la qualité du matériel hi-fi. Devant l'insistance de Frank, le commerçant déclara qu'il s'en séparerait pour la somme de 5,75 dollars. L'adolescent vida ses poches et aligna sur le comptoir 3,75 dollars. L'affaire était conclue. Le disque longtemps convoité lui servit à tester le saphir du Decca.

La survenue d'Edgard Varèse privait Rose de son titre favori. Son fils avait accaparé l'électrophone et un bras de fer s'engagea opposant les Gaylords au compositeur le plus « percutant » du moment. De guerre lasse, le Decca fut déplacé dans la chambre de Frank qui pouvait enfin explorer tout le disque. L'œuvre qui avait sa préférence était *Ionisation*, elle avait été écrite pour treize percussionnistes et trente-sept instruments dont deux sirènes électromécaniques et un piano qui délivrait des clusters au son de cloches. L'intention de Varèse se rapprochait de celle de Calder avec ses *Mobiles*. Un courant d'air, le souffle du vent jouaient le rôle du hasard que le compositeur cherchait à reproduire au moyen d'intonations indéterminées, de vibrations changeant brusquement de direction ou de vitesse :

J'ai passé l'EMS 401 sans arrêt, étudiant minutieusement le texte de la pochette, à l'affût de la moindre information. Je ne comprenais pas tous les termes musicaux, mais je les ai quand même mémorisés. Pendant toutes mes années de lycée, chaque fois que quelqu'un passait à la maison, je l'obligeais à écouter Varèse – c'était pour moi *l'ultime test d'intelligence*. Chaque fois, on me prenait pour le dernier des cinglés [29](#).

L'album *Complete Works Of Edgard Varèse, Volume 1*, comprenait

d'autres pièces que Frank auscultait dans les moindres détails. *Intégrales*, *Density 21.5* ou encore *Octandre*, composées entre 1923 et 1936, décrivaient des figures qu'il tentait de déchiffrer en lisant les commentaires de Sidney Finkelstein citant « *The present-day composer refuses to die* ^{*11} », une phrase de Varèse qui allait devenir sa devise. Légèrement altérée – elle avait été prononcée au pluriel –, elle était extraite d'une conférence réalisée le 31 mai 1921 devant une assemblée venue assister à la présentation de l'International Composer's Guild que Varèse avait fondée avec Charles Ives et Carl Ruggles, dans le but de promouvoir les œuvres les plus modernes contre le commerce et la vulgarité³⁰. Selon ses propres termes, celles-ci seraient comme une « bombe qui ferait exploser le monde musical pour y laisser entrer tous les sons, même ceux qu'aujourd'hui encore on s'obstine à appeler bruits ³¹ ».

*1. *Chronique subversive*.

*2. *Fifi* est le surnom de Josephine Dolores Colimore.

*3. Le lycée Loyola Blakefield à Towson.

*4. « Habilitation de sécurité. »

*5. « Tout ce que je veux pour Noël, c'est mes deux dents d'avant. »

*6. Rudiments de base du tambour.

*7. Également connu sous le nom de Vic Mortenson.

*8. Titre en français : *L'Or et les Femmes*.

*9. Respectivement « Les Flamants roses », « Les Loriots », « Les Corbeaux » et « Les Rouges-gorges ».

*10. Titre en français : *Graine de violence*.

*11. « Le compositeur d'aujourd'hui refuse de mourir. »

Une éducation musicale

La vingtaine de kilomètres séparant El Cajon de la base aéronautique où Francis travaillait fut brusquement effacée en 1955 par un nouveau déménagement dans la banlieue de San Diego. La famille s'installa à Clairemont Mesa, un quartier surplombant la ville, à proximité de canyons fréquentés par les coyotes et les perroquets verts. Frank rejoignit Mission Bay High School, un lycée qui comptait parmi ses professeurs un homme capable de démontrer les avantages que l'on pouvait tirer du dodécaphonisme, un certain Robert Kavelman.

Estimant que l'écoute musicale, quotidienne, répétée, était une technique d'apprentissage bien plus féconde que l'exégèse, si souvent fastidieuse, ce dernier ne théorissait pas à longueur de cours sur l'atonalité ou la parité intervallique mais préférait diffuser des œuvres d'Arnold Schönberg, d'Alban Berg et d'Anton Webern. Par surcroît, l'enseignant était ouvert aux suggestions de ses élèves et il accueillait volontiers ceux qui venaient lui demander son avis au sujet de tel ou tel disque à la périphérie, souvent lointaine, des musiques savantes. Frank lui confia son intérêt pour *Ionisation* et lui fit part de son goût pour le doo-wop et le rhythm'n'blues. Il lui parla de « Angel In My Life », un succès des Jewels qui le bouleversait sans qu'il comprenne pourquoi. À son grand étonnement, Robert Kavelman lui apprit que ce quintette vocal avait adopté le chant en quarts parallèles des grandes liturgies médiévales. Il venait de l'initier à la pensée harmonique.

Cet enseignant conseillait à ses élèves de se renseigner par eux-mêmes. Le lycée disposait d'une salle de documentation et il les invitait à s'y rendre pour approfondir leurs acquis. Une recommandation que Frank appliquera par la suite :

Si vous voulez vous faire baiser, allez à l'université ; si vous voulez apprendre, allez dans une bibliothèque [1](#).

Celui qu'il qualifiera plus tard d'idole de sa jeunesse était le centre de

toutes ses préoccupations². Il demanda à la bibliothécaire si elle possédait un livre sur Varèse. Après avoir consulté ses fiches, celle-ci lui répondit qu'elle n'en voyait aucun car « il n'était probablement pas un compositeur important³ ». Elle l'invita cependant à fouiller dans les rayons où elle avait rassemblé tous les volumes relatifs aux compositeurs les plus récents :

J'en ai trouvé un, avec une note (accompagnée d'une photo du jeune Varèse fixant gravement l'objectif), où il disait qu'il serait plus heureux de faire le métier de vigneron plutôt que celui de compositeur⁴.

Sa curiosité n'était pas satisfaite et il poursuivit ses investigations dans une librairie de San Diego. Le créateur d'*Ionisation* n'avait fait l'objet d'aucune étude et Frank s'apprêtait à quitter la boutique lorsqu'une couverture attira son regard. Le livre de Hugh Archibald Clarke portait un titre solennel, *Counterpoint Strict and Free : Double Counterpoint, Imitation, Fugue and Canon*. C'était l'œuvre d'un théoricien de la musique et son vocabulaire ne s'adressait pas au vulgaire. Il se dit qu'il allait faire l'effort de le décoder et l'emporta chez lui. N'ayant pas la moindre idée de ce qu'était le contrepoint rigoureux, il commença à lire les premières pages du traité :

Je ne pouvais rien y comprendre. Je détestais toutes les règles, à l'exception de celles concernant les douze notes de la gamme chromatique, parce qu'elles m'étaient évidentes comme il était évident que je devais m'emparer d'un stylo à plume, de papier et d'une bouteille d'encre Higgins pour écrire de la musique⁵.

Quelques pages de ce livre aride avaient suffi à le convaincre d'acheter du papier à musique et un boîtier de plumes d'acier. Il écrivit quelques notes au hasard puis se prit au jeu et éprouva devant tous ces idéogrammes une émotion semblable à celle que pouvait procurer une peinture abstraite. Lui vint alors l'idée de transcrire des œuvres, celles de Varèse et de Gustav Holst, un compositeur que Robert Kavelman avait mis au programme en diffusant *Les Planètes* (1918) dans sa classe. Les informations glanées sur Varèse l'incitaient à découvrir ses inspirateurs. C'étaient Claude Debussy et Erik Satie mais également le peintre et écrivain Francis Picabia rallié au dadaïsme. Lors d'un séjour à Barcelone en 1917, ce dernier avait lancé 391, une revue d'avant-garde réunissant les noms de Max Jacob, d'Albert Gleizes, de Georges Ribemont-

Dessaignes et de Clément Pansaers. Dans le numéro 5 daté de juin 1917, Varèse avait écrit :

Notre alphabet est pauvre et illogique. La musique qui doit vivre et vibrer a besoin de nouveaux moyens d'expression et la science seule peut lui infuser une sève adolescente.

Pourquoi futuristes italiens reproduisez-vous servilement la trépidation de notre vie quotidienne en ce qu'elle n'a que de superficiel et de gênant ?

Je rêve les instruments obéissant à la pensée – et qui avec l'apport d'une floraison de timbres insoupçonnés se prêtent aux combinaisons qu'il me plaira de leur imposer et se plient à l'exigence de mon rythme intérieur ⁶.

Le compositeur se moquait des futuristes italiens et de leur engouement pour le fracas des machines bien qu'il ait toujours vanté la créativité de Luigi Russolo, l'un des piliers de ce mouvement, et auteur de *L'Arte dei rumori* ^{*1}, manifeste rédigé le 11 mars 1913 dans lequel il affirme que le bruit est « bien plus riche de sons harmoniques que ne l'est généralement le son ⁷ ». Pour Varèse, l'une des expressions les plus intempestives du credo bruitiste revenait à Igor Stravinsky et à la polyrythmie païenne du *Sacre du printemps*, premier scandale musical dévoilé au théâtre des Champs-Élysées le soir du 29 mai 1913. Les danseurs de Serge Diaghilev avaient été saisis « de tremblements, de secousses, de convulsions, martelant, bondissant telles des bêtes féroces se livrant à des rondes endiablées ⁸ ». Cette éruption de téphras et de lave, de rythmes concassés, d'ostinatos stridents, de timbres aigres était propulsée par Pierre Monteux, le chef d'orchestre que recherchait Frank au moment d'acheter cette musique de ballet que de mauvais esprits avaient surnommée « le Massacre du printemps ». Il possédait désormais le disque interprété par le World Wide Orchestra sous la direction de Pierre Monteux et publié sur le label Camden qui éditait aussi bien Stravinsky qu'Art Blakey ou Little Richard.

Le cours de musique de Robert Kavelman avait été le lieu où l'étonnement jaillit. À la différence de la plupart des adolescents de son âge qui s'accommodaient de la radio ou de la télévision, l'élève de Mission Bay School se nourrissait de « bruitisme » et de rythmes sauvages. Le professeur miraculeux insistait notamment sur les œuvres d'Anton Webern, le disciple de Schönberg qui avait inventé, en 1923, une méthode de composition à douze sons exclusivement reliés entre eux. Kavelman révéla *Trio à cordes op. 20*, une pièce emblématique du

principe atonal, mais également des formes brèves comme *Fliessend*, *Äusserst Zart* (trente-huit secondes) ou plus volubiles, telle la *Symphonie op. 21* (neuf minutes). Colorée de striures acides, cette pièce bouleversa Zappa qui parvint à en trouver une interprétation sur un disque Dial. Ce monument de la musique sérielle était dirigé par René Leibowitz, un collaborateur d'Anton Webern qui deviendrait l'un des éclaireurs de Pierre Boulez.

Tandis que son professeur éveillait en lui une puissante curiosité pour Alban Berg, Josef Matthias Hauer, Ernst Křenek et Arnold Schönberg, Zappa ne négligeait pas les harmonies vocales des Jewels. De même était-il toujours intéressé par les marionnettes, une passion sans doute accentuée par l'écoute d'*Histoire du soldat* de Stravinsky, art qu'il perfectionnait avec son plus jeune frère en utilisant pour bande-son « Riot In Cell Block Number 9 » des Robins. Depuis quelques années, il puisait son inspiration dans une émission de télévision quotidienne créée par Bob Clampett, l'un des graphistes les plus remarquables de l'équipe de Tex Avery. On lui devait quelques croustillants *Looney Tunes* et *Merrie Melodies*. Il avait créé Porky Pig, personnage phare du film d'animation, et mis en scène les marionnettes de *Time for Beany* dont Albert Einstein en personne affirmait qu'il préférerait écouter ses conférences plutôt que de rater un épisode ! Ayant appris que l'auteur de la théorie de la relativité générale était un inconditionnel de son émission favorite, Frank estima que son intelligence n'était pas menacée. Et il pouvait ainsi, sans craindre le décervelage, augmenter sa collection de disques qui comptait à présent des titres des Gaylarks, des Rolling Crew ou encore des Spaniels, un groupe de doo-wop mis en orbite par le succès de « Goodnite, Sweetheart, Goodnite » en 1954.

La proximité de la frontière mexicaine faisait de San Diego une ville à forte densité hispanique. Les Chicanos y revendiquaient une identité *latina*, notamment dans leurs choix vestimentaires. Le *zoot suit* caractérisé par des vestes rembourrées aux épaules et des pantalons taille haute était le plus souvent complété par le port d'un chapeau, le « *porkpie hat* », popularisé par l'acteur Joaquin Montserrat "Pacheco" et surtout le saxophoniste de jazz Lester Young. Mais à San Diego, les *zoot suiters* s'enduisaient les cheveux de gomina et dansaient sur les rythmes du *chicano rock* que Lalo Guerrero avait façonné en mixant swing, boogie-woogie et diverses influences afro-américaines. Leurs hymnes étaient chantés dans une langue baptisée *caló* ou encore

pachuco *2. La communauté noire, également très présente, était branchée sur le blues de Chicago et en particulier celui de Howlin' Wolf et de Muddy Waters.

C'est dans cette mêlée que Frank se retrouvait, la tête pleine de timbres musicaux où se confondaient les hymnes percussifs de Varèse et les chansons douces des Jewels. Au lycée de Mission Bay, il était entré dans le grand orchestre de Robert Kavelman au poste de timbalier. C'était une discipline dans laquelle il s'appliquait plus que partout ailleurs. Il survolait les programmes scolaires et se montrait surtout assidu aux séances de cinéma et aux ventes de disques d'occasion, organisées dans les sous-sols de l'hôtel Maryland tous les vendredis soir.

Au cinéma, ses goûts le portaient vers les films d'horreur. Ce qu'il aimait particulièrement, c'était ce mélange de macabre et de surnaturel si possible mis en scène avec une économie de moyens frisant la pénurie. Il lui fallait assister à d'invraisemblables bricolages, à des agencements de monstres et de soucoupes volantes dont les matériaux semblaient issus du rebut ou d'un garage à l'abandon. Plus ils étaient mauvais, plus il se délectait. S'il avait rédigé une liste de ses préférences, elle aurait certainement retenu les œuvres du réalisateur français Jacques Tourneur, du Mexicain Chano Urueta et du Japonais Ishirō Honda qui venait de sortir *Godzilla*, premier volet d'une longue saga. Son favori était Roger Corman avec *It Conquered The World* (1956), l'histoire d'un Vénusien venu coloniser la Terre avec l'aide d'un gigantesque crabe plié dans du papier mâché. Les effets spéciaux rudimentaires émaillant le film le faisaient hurler de rire. Deux autres films l'avaient marqué et agiraient profondément sur lui. Ils n'appartenaient pas au registre des *horror movies* mais plutôt au fantastique social ou au merveilleux comme celui qui avait jailli du cerveau de Lewis Carroll. C'étaient *Le Magicien d'Oz* de Victor Fleming (1939) et *Freaks. La Monstrueuse Parade* de Todd Browning (1932). De retour à la maison, tout en écoutant « Such A Night » des Drifters, Frank dévorait les illustrés édités par EC Comics (*Crypt of Terror*, *The Vault of Horror*, *The Haunt of Fear*) ou feuilletait les planches satiriques du magazine *Mad*.

Le timbalier avait désormais l'ambition de jouer de la batterie dans un groupe local. Il avait rencontré Elwood “Junior” Madeo, surnommé *Bomba the Jungle Boy* du fait de ses origines italo-indiennes, et celui-ci l'invita à rejoindre son combo. Les Ramblers se réunissaient à San Gabriel, une commune fort éloignée de San Diego, mais leur pianiste,

Stuart Congdon, disposait dans la maison de ses parents d'une vaste pièce et d'un équipement permettant de répéter dans de bonnes conditions. Madeo, le guitariste et band leader, recherchait un batteur plus compétent que les amateurs qu'il avait vus défiler, et il vit en Frank une promesse métronomique. Ce dernier devait accomplir un miracle : convaincre son père d'acheter une batterie. En attendant, il tapait sur des marmites et des casseroles qu'il serrait entre ses genoux comme des bongos. Une semaine avant le premier concert des Ramblers, Francis investit 50 dollars dans un médiocre set. La prestation du groupe dans un hôtel du quartier de Hillcrest, à la périphérie de San Diego, fut une catastrophe. Frank ne maîtrisait pas l'équilibre entre les mains et les pieds, il était incapable de coordonner ses mouvements, l'exécution se révélait hasardeuse. Il avait un mal fou à garder le tempo et ne parvenait à créer l'illusion d'une vraie présence qu'en fouettant les cymbales. Sans doute avait-il placé la barre un peu haut car ses modèles n'étaient autres que Louie Bellson, un sideman de Duke Ellington, et le talentueux Philly Joe Jones qui accompagnait l'orchestre du pianiste Tadd Dameron. À l'issue d'une « Battle of Bands », les Ramblers échouèrent face à Benny and the Velvetones, un groupe multiethnique qu'ils avaient souvent défié au Palladium, l'une des scènes les plus en vue de San Diego où se succédait le gratin du rhythm'n'blues et en particulier Joe Houston, les Bostics, Rachael and the Chorals ou encore Johnny Otis. Pour Madeo, cette déroute était insupportable et il l'imputa à son batteur qui frappait les cymbales avec une telle violence qu'on ne pouvait entendre aucun autre instrument. Frank, congédié, se demanda s'il devait continuer à jouer de la batterie.

Dans cette période d'hésitation, il mit à distance tout projet musical et revint à sa première vocation, celle d'un apprenti chimiste en quête d'expériences toujours plus fulminantes. Il avait amalgamé un mélange à base d'essence, de sulfure d'ammonium et de zinc concassé qu'il versa dans un pot de mayonnaise. Après l'avoir longuement secoué, il ouvrit le bocal et constata qu'il s'en dégageait une méphitique odeur d'œuf pourri. Il lui fallait impérativement tester ce cocktail, aussi profita-t-il d'une journée portes ouvertes organisée par son lycée pour passer à l'action. En pénétrant dans la cafétéria, il découvrit un empilement de gobelets qu'il remplit un à un, avec l'aide d'un camarade de classe. Une fois cette opération terminée, il invita une bande d'adolescents désœuvrés à venir découvrir sa potion. Tous tenaient à présent un

gobelet qu'ils promenaient dans les couloirs en provoquant sur leur passage larmes et pincements de nez. Le pot de mayonnaise n'avait pas été entièrement vidé et Frank trouva judicieux de le conserver dans son casier fermé. Il pensait qu'il trouverait d'autres occasions pour répéter ce coup fumant. Le lendemain, il constata que son casier était ouvert : on avait volé son précieux amalgame ! À peine était-il entré dans la salle où avait lieu son cours d'anglais que son professeur l'accueillit en lui disant qu'il était convoqué dans le bureau du principal. Après quelques remontrances, celui-ci lui infligea un *pensum* de deux mille mots afin de justifier son comportement. De retour chez lui, Frank s'acquitta de sa tâche en alignant la liste des disques qu'il possédait, incluant le nom des musiciens, les titres des chansons, les références de chaque label. Cette punition tournée en farce échauffa le principal qui exigea son renvoi immédiat. Rose tenta de voler à son secours en arguant que son fils saurait se repentir en bon catholique qu'il était. Rien n'y fit : l'exclusion était maintenue.

Francis venait d'accepter un emploi dans la région de Lancaster. Il intégra la base militaire d'Edwards située à Palmdale, dans le désert de Mojave. Affecté à l'Air Force Plant 42, il participait à la fabrication et aux essais du Northrop F-89 Scorpion, un avion d'interception équipé de missiles air-air à têtes nucléaires. Le plan de route était tracé, mais, au mois de juin 1956, la famille ne savait toujours pas où loger. La grand-mère maternelle de Frank venait de décéder en laissant derrière elle un petit héritage. Rose acheta une maison qui comprenait un garage tout à fait idéal pour entreposer une batterie. Elle se trouvait dans un quartier résidentiel de Lancaster, au 45438 Third Street East. Dès qu'ils s'y installèrent, Frank fut inscrit au lycée d'Antelope Valley. Il ignorait alors qu'il allait traverser « la période la plus sinistre de [sa] vie ».

À une centaine de kilomètres au nord de Los Angeles, Lancaster était devenue après la construction, dans les années 1940, de la base aérienne de Muroc, une ville tentaculaire qui étirait à l'infini de longues rues rectilignes bordées de maisons basses. Cette plate étendue débouchant sur le désert de Mojave n'était rompue que par la perspective des monts San Gabriel et Tehachapi. La jeunesse y coulait des heures d'ennui dans les Denny's Doughnuts, une chaîne de *coffee houses* où l'on se consolait, vautre sur des banquettes, en écoutant de la musique. Frank y retrouvait Sandy Van Kamp, sa petite amie du moment. Ce joli brin de fille avait le verbe franc, un peu trop haut sans doute, car Francis la détestait. Frank

ne s'en souciait guère et l'invitait à la maison dès que son père avait le dos tourné. Le plus fâcheux, c'est qu'il lui fallait sans cesse composer avec sa sœur âgée de cinq ans qui ne pensait qu'à jouer. Sandy la distrayait avec ses poupées tout en regardant Frank à la dérobée. Cherchant un moyen de s'en débarrasser, il proposa de l'accepter dans sa chambre à condition qu'elle se tienne tranquille en feuilletant des manuels de mathématiques. Il était persuadé qu'elle finirait par se lasser et changerait de pièce. Ce qui n'arriva pas !

Dans son *Journal*, Kafka disait combattre l'ennui en allant se laver les mains dans sa salle de bains aussi souvent que possible. Frank se baignait dans la piscine que son père avait installée à l'arrière de la maison. C'était l'une de ses rares distractions quand il ne se rendait pas au lycée. Antelope Valley Joint Union High School, à cinq minutes de marche de son domicile, était son neuvième établissement scolaire depuis qu'il avait quitté Baltimore ! Il commença à y tisser des liens tout en endossant la carapace d'un fugitif car il n'était pas sûr d'y terminer l'année. Francis était toujours à l'affût d'un emploi plus rémunérateur. Sa vocation secrète n'était d'ailleurs pas de faire carrière dans l'armée ; il menait une seconde vie guidée par le projet de devenir écrivain. À ce moment, il assemblait des fiches dans le but de publier un livre sur les jeux de hasard – *Chances and How to Take Them* finirait par paraître en 1966 – tout en envisageant d'écrire une « Histoire universelle ». Sa bibliothèque était remplie d'ouvrages que Frank consultait avidement avec une préférence pour les livres se rapportant à l'étude du catholicisme, du bouddhisme et du zoroastrisme.

L'adolescent, qui avait fait sa communion solennelle en mai 1949, se rendait à la messe chaque dimanche pour recevoir le sacrement de l'eucharistie. Il cherchait désormais à connaître d'autres faces de la religion. La bibliothèque paternelle lui avait ouvert la voie des partisans de Zoroastre chez qui le feu est un symbole divin, puis il consulta un livre détaillant les enseignements du bouddhisme zen. Longtemps il tournerait autour de cette doctrine en précisant plus tard qu'elle l'avait sauvé de la foi catholique :

Les religions orientales ne sont véritablement merveilleuses qu'en dehors des États-Unis. Car ici, le mieux qu'elles puissent faire c'est de vous offrir une sensation de calme si vous parvenez toutefois à pratiquer par vous-même la méditation et l'abstinence [...]. Ces objectifs sont difficiles voire impossibles à atteindre dans une société industrielle. Et je pense que la plupart des gens qui prétendent avoir fait

l'expérience du satori aux États-Unis l'ont obtenu en trainant la patte 10.

Les trois années suivantes le virent osciller entre plusieurs doctrines jusqu'à ce qu'il penche, à l'âge de dix-huit ans, vers un scepticisme accompli :

Je suis né catholique. [...] Je suis allé au catéchisme à Baltimore. J'ai reçu les enseignements de la foi. J'ai mangé l'hostie, je suis passé par là et ça ne marche pas. Tout est faux [...]. L'Église est un anachronisme [...]. C'est une meule suspendue au cou du progrès. [...] La musique est ma religion 11.

À Lancaster, la spiritualité n'était pas son seul sujet d'étude. Il fréquentait la bibliothèque du lycée en espérant trouver plus de matière sur Varèse. Cette passion ne l'avait pas quitté et il finit par débusquer un traité d'orchestration contenant un extrait d'*Offrandes*, une œuvre pour soprano et orchestre de chambre. Elle était recouverte « de notes de harpe (et vous savez comme elles ont l'air *groovy*). J'ai fétichisé ce livre pendant plusieurs semaines 12 ».

Le 21 décembre 1956, pour son seizième anniversaire, ses parents lui offrirent un billet de 5 dollars qu'il décida d'investir dans une conversation téléphonique avec Varèse : « J'avais déduit de son air de savant fou qu'il ne pouvait habiter ailleurs qu'à Greenwich Village. J'ai donc demandé aux renseignements téléphoniques s'ils avaient les coordonnées d'Edgard Varèse. Ils m'ont même donné son adresse : 188 Sullivan Street 13. » Au bout du fil, Louise répondit que son mari était à Bruxelles où il enregistrait *Poème électronique*. Elle lui dit qu'il serait de retour d'ici à quelques semaines, ce qui supposait qu'il pouvait rappeler. Ce fut l'épreuve du fildefériste. Il la tenta en bafouillant des mots stupides. Ému, Varèse lui raconta qu'il préparait une pièce intitulée *Déserts*. C'était comme si Frank venait d'apprendre que le plus grand compositeur allait glorifier le Mojave, ce désert auprès duquel il s'étiolait. À la fin de leur discussion, Varèse proposa qu'il lui rende visite un jour qu'il passerait à New York.

En attendant, Frank traînait son ennui dans les rues de Lancaster jusqu'à ce que le hasard le fît entrer dans un restaurant où l'on pouvait déguster un chili tout en écoutant de la musique :

Opal et Chester, le couple qui possédait ce petit restaurant, ont accepté de demander au type qui faisait l'entretien du juke-box d'y mettre certains de mes titres

préférés, car je leur avais promis d'y mettre quotidiennement de l'argent pour les écouter. J'ai pu de cette façon me nourrir de bon chili et écouter « Three Hours Past Midnight » de Johnny “Guitar” Watson pendant toutes mes années d'études secondaires ¹⁴.

Après avoir assisté à une projection de *Johnny Guitar* (1954), un western de Nicholas Ray, celui qui se faisait appeler Young John Watson adopta l'instrument à six cordes, couronnant la guitare d'une mandorle dans un temps où les saxophonistes occupaient l'avant-scène au sein des formations de rhythm'n'blues. Cette révolution n'avait pas échappé à Frank depuis qu'il avait découvert, à San Diego, les disques de Lightnin' Slim sur le label Excello. Ses oreilles accueillaient désormais les lignes de blues de B. B. King, Elmore James, Eddie “Guitar Slim” Jones et Clarence “Gatemouth” Brown – alors mentor de Watson.

Le passage en boucle de « Three Hours Past Midnight » sur le juke-box du petit restaurant mexicain n'était pas qu'un dérivatif à la morosité, c'était aussi une source d'inspiration à partir de laquelle Frank s'exercerait, d'abord sur la guitare de son père puis sur celle de Bobby, une Archtop percée d'ouïes. En écoutant « Those Lonely Lonely Nights », un titre de Watson sorti en 1955, il fut frappé par la façon que ce dernier avait de construire un solo en étirant une seule note. L'originalité du guitariste reposait sur le fait qu'il pratiquait son instrument comme « un minimaliste ¹⁵ ». Cette économie de moyens, faussement simpliste, forçait son admiration dès lors que, d'un claquement de cordes hargneux, le guitariste faisait jaillir « des explosions rythmiques sur le *beat* obstiné de l'accompagnement ¹⁶ ». En 1956, Frank était désormais placé sous la double influence d'Edgard Varèse et de Johnny “Guitar” Watson, deux maîtres de musique qui agiraient profondément sur l'ensemble de son œuvre.

L'élève du lycée d'Antelope répugnait aux disciplines fondamentales et on l'orienta vers une filière artistique. À la différence de la plupart des adolescents qui misaient sur l'apparence en s'habillant de socquettes blanches et de chaussures Oxford, Frank se gominait les cheveux et fréquentait les Pachucos qui passaient pour des délinquants. Auprès d'eux, il aggravait son goût pour le rhythm'n'blues :

À Lancaster, le rock'n'roll n'existait pas jusqu'à ce que vous le découvriez sur un disque. Les gens qui aimaient le rhythm'n'blues n'étaient pas des enfants de fermiers blancs cultivant la luzerne ou d'employés dans les usines d'armement. C'étaient en

majorité des Noirs ou des Mexicains qui aimaient ce genre de musique. Je me suis arrangé avec cette mixité pour jouer le style qui nous plaisait. On se cognait la tête contre les murs, comme dans n'importe quel *garage band*, afin de savoir comment s'y prendre. Il n'existait aucun manuel [17](#).

Le résultat de ses nouvelles fréquentations, les Black-Outs, était la seule alternative à la neurasthénie qui suintait des murs du lycée et le seul groupe de rhythm'n'blues dans le désert de Mojave. Le mot *black-out*, qui signifiait au choix un évanouissement ou une panne d'électricité, rappelait le souvenir d'une beuverie au cours de laquelle certains membres du groupe avaient absorbé de la liqueur de menthe jusqu'à en perdre connaissance :

Trois des musiciens étaient noirs (Johnny Franklin [saxophone alto], Carter Franklin, Wayne Lyles [percussion, voix]), les frères Salazar étaient mexicains [Fred Salazar, trompette ; Wally Salazar, guitare] et Terry Wimberly [piano] représentait les autres peuples opprimés de la terre [18](#).

Le *line-up* ainsi défini n'était pas tout à fait complet. Frank oubliait de citer Dwight Bement (saxophone ténor) et Ernie Thomas (trompette). De son côté, il avait repris les baguettes et continuait d'affûter sa guitare en écoutant le fameux thème de Watson et le solo distordu de Guitar Slim sur « The Story Of My Life (The Things That I Used To Do) ». Le groupe répétait à Sun Village, une localité à vingt-trois kilomètres au sud-est de Lancaster. Une distance que Frank ne pouvait évidemment parcourir à pied, devant ainsi user de stratagèmes pour convaincre sa mère de l'accompagner en voiture. En contrepartie, il jurait de se comporter en bon catholique. Ce qui n'était pas gagné, dans la mesure où les Black-Outs dégageaient un parfum de malfaisance dans toute la région. La presse californienne répandait la rumeur selon laquelle les groupes de rhythm'n'blues évoluaient dans l'entourage de trafiquants de drogue tout en faisant une propagande éhontée de la marijuana. Sun Village occupait une position à l'écart de tous les ragots. Ses habitants, le produit de la ségrégation qui confinait Noirs et Mexicains dans des ghettos champêtres, se serraient les coudes contre l'insulte et les propos racistes. Quoi qu'il arrive, les Black-Outs seraient donc fermement défendus. Ils finirent par trouver une résidence au Village Inn & Barbecue, un rendez-vous d'éleveurs de dindes et d'étudiants venus étancher leur soif. Lorsque les cœurs s'étaient emplis d'ivresse, les

jambes esquissaient des pas de danse. La clientèle était ravie d'entendre un répertoire propice aux gesticulations. Celui-ci se composait de reprises des Rockin' Brothers (« Kansas City » et « Behind The Sun »), Clarence "Gatemouth" Brown (« Okie Dokie Stomp »), Andre Mr Rhythm Williams and His New Group (« Bacon Fat ») et Little Richard (« Directly From My Heart To You »). Certains de ces titres se retrouveraient plus tard dans la discographie de Zappa comme des *madeleines* de Proust.

Puisque la clientèle du Village Inn recherchait l'occasion de danser, Frank invita sur scène un musicien qui n'était alors qu'un chorégraphe bigrement farfelu. Il avait improvisé une suite de mouvements appelée « The Bug » pour exprimer l'affreuse démangeaison après une piquûre de punaise. Jim "Motorhead" Sherwood (ainsi surnommé car il était le fils d'un garagiste) « se roulait sur le sol comme si une bête le chatouillait à mort et qu'il cherchait à s'en débarrasser. Quand il parvenait à la "choper", il la lançait dans le public, espérant que des filles se jetteraient par terre en l'imitant ¹⁹ ». Le *happening*, avant que ce mot ne reçoive ses lettres de noblesse sous l'impulsion d'Allan Kaprow, avait trouvé en la personne de Sherwood l'un de ses premiers prophètes. Toutefois, derrière Frank traînait un sillage de soufre. Sa renommée de boute-en-train toxique avait fini par le trahir dans un coin de Lancaster. La police l'épingla sous prétexte de vagabondage et l'incarcéra une nuit jusqu'à ce que son père vienne le libérer accompagné d'une femme qui semblait disposer de solides arguments pour calmer sa colère. Elsie était disquaire et déclarait employer le jeune homme quelques heures dans la semaine sans lui avoir jamais adressé un reproche. Il faut admettre qu'il y trouvait son compte car il pouvait ainsi s'informer des dernières nouveautés et ramasser un peu d'argent pour s'acheter des disques tout en économisant les dollars qui allaient lui permettre d'accomplir son rêve : posséder une Fender Telecaster avec son manche en érable.

Il n'était certes pas le bon catholique idéalisé par une mère répétant sans cesse que le salut lui serait ôté s'il pratiquait le sexe en dehors des liens du mariage... Pour gagner son estime, il faisait le dos rond. Mais il se cabrait vite chaque fois que son père l'accusait de jouer une « musique de nègres » ou qu'il dénonçait sa « réputation de gangster » qui finirait par mettre en péril son statut au sein de l'armée. Le patriarche le regardait comme un mécréant rejetant les valeurs de la *terra madre*. En frayant avec la pègre, il sortait du droit chemin que tout Sicilien devait

suivre pour conserver l'honneur. Un événement illustra bientôt l'expression de la xénophobie dans l'Amérique des années 1950. À l'issue d'un concert au Village Inn, les Black-Outs avaient vu débouler une meute de footballeurs, venus de Lancaster et bien décidés à en découdre avec ce groupe bigarré de couleurs répugnantes. Ce que cette délégation ignorait, c'est que la population de Sun Village était déterminée à défendre son club contre « l'Horreur blanche [20](#) ». Elle fut reçue à coups de chaînes. Sun Village refusait de se laisser humilier par une milice aryenne infusée dans les vapeurs du Ku Klux Klan. Obligés de s'enfuir, les footballeurs en éprouvèrent une épaisse rancœur qu'ils ne manquèrent jamais de faire payer à Frank, jusqu'à la fin de ses études, en le brocardant de saillies qui ne devaient pas être bien fines.

Frank et Jim ne se quittaient plus, ils improvisaient des jams retentissantes dans le garage de Francis. Souvent, ils étaient rejoints par un voisin dont les parents occupaient un pavillon sur Third Street East. Denny Walley était un assidu des concerts des Black-Outs et jouait de la guitare en secret [21](#). Outre qu'il savait exécuter d'invraisemblables danses, Sherwood pratiquait le tambourin et commençait à s'initier au saxophone. Frank n'était certes pas un rossignol de l'amitié, cependant il y avait en lui assez de fidélité pour nouer durablement des liens. À ce moment, Jim collectionnait des disques de blues et fréquentait le Gilbert's Dime Store, une boutique qui avait tout pour séduire Frank : les bacs regorgaient de gravures publiées par des labels tels qu'Excello ou Vee-Jay, une mine dont il pouvait extraire quelques-unes de ces pépites dont les orfèvres étaient les Dells, les Gladiolas, les Spaniels ou encore Slim Harpo.

Toujours à l'affût d'une occasion pour approfondir sa culture musicale, il arrivait à Frank de sauter dans la voiture de Terry Wimberly lorsque celui-ci se rendait à Los Angeles pour visiter les clubs tout au long de Melrose Boulevard. Le plus recherché était le Ash Grove car son patron y invitait régulièrement des légendes du blues, telles que Muddy Waters et Lightnin' Hopkins. Chaque fois qu'il le pouvait, Frank s'approchait des musiciens pour les interroger sur leur parcours et la façon dont ils parvenaient à décrocher un contrat auprès d'une maison de disques. Un samedi, après un concert de Brownie McGhee et Sonny Terry, il vint se présenter à eux et les mots qu'il trouva devaient être suffisamment chaleureux car il fut admis à leur table. Des heures durant, les *bluesmen* se confièrent à lui, narrant des anecdotes sur Leadbelly et

Blind Boy Fuller qu'ils avaient bien connus. Frank buvait leurs paroles avec plus de gourmandise que l'alcool qui remplissait les verres.

Sa passion pour les films de série Z ne s'était pas éteinte et il s'engouffrait dans les salles obscures, souvent en compagnie de Sandy. En 1957, il ne manqua aucune des productions de Roger Corman, pas même *Not Of This Earth*, un film contant les aventures d'un espion extraterrestre débarqué en Californie pour vampiriser le sang des Terriens avec l'aide d'une pieuvre ailée. La planète Davanna d'où il était issu venait de subir une guerre nucléaire et ce qui restait de ses habitants ne pouvait survivre qu'en s'abreuvant d'hémoglobine. La même année, un autre film éveilla en lui une nouvelle vocation : *I Was A Teenage Werewolf*, réalisé par Gene Fowler Jr., était un pur produit des *teen horror flicks*, un genre destiné au public adolescent devenu friand d'épouvante. Fowler avait réuni tous ces ingrédients en campant un décor de maison hantée dans laquelle un psychiatre provoquait sur un patient le phénomène de lycanthropie. Cette œuvrette, aujourd'hui oubliée, allait agir sur Frank comme un révélateur.

En effet, depuis que son père avait fait l'acquisition d'une caméra Kodak 8 mm, Frank s'essayait au cinématographe et réalisait de petits films expérimentaux. *Motion* était le résultat d'une mise en scène autour d'un morceau de tissu ! En réutilisant la bobine à de nombreuses reprises, il procédait à des surimpressions qui rappelaient les tentatives de Dziga Vertov dans *L'Homme à la caméra* (1929) ou d'Abel Gance dans *La Roue* (1923). Une grammaire largement explorée par les cinéastes de l'underground américain tels que Jonas Mekas et Stan Brakhage. Mais ce que Frank avait deviné en regardant *I Was A Teenage Werewolf*, c'était la possibilité de transposer sur la pellicule un récit portant sur la jeunesse et tourné dans l'esprit d'une comédie musicale.

Il repoussait ce projet dans un coin de sa tête, trop occupé à faire exister les Black-Outs et à transformer ses étreintes chastes avec Sandy en quelque chose de plus concret. Il attendait le moment crucial où sa mère Rose embarquerait Candy vers un centre commercial. Ce jour finit par arriver, et ce fut une découverte plus intense que l'effet Varèse même si l'invitation du compositeur continuait de l'obséder. Son rêve était sur le point de se produire.

Puisque sa mère l'implorait de reprendre contact avec sa tante qui habitait le Maryland, il se dit qu'en faisant le voyage, il lui serait facile de rejoindre New York située à trois cents kilomètres de Baltimore. Il

écrivit une lettre pour demander à Mary si elle disposait d'un endroit où dormir car il désirait la revoir. Il en profita pour raconter sa vie à Lancaster et évoquer ses activités musicales. En marge des Black-Outs, il venait de composer trois pièces inspirées du sérialisme ^{*3} d'Anton Webern, les deux premières pour quatuor à vents, une autre pour orchestre incluant cuivres et percussions. Il la pria de se renseigner auprès d'un conservatoire local dans l'espoir qu'elles seraient jouées. Ce courrier fut reçu avec enthousiasme et, après un concert des Black-Outs à Los Angeles, dans le cadre du Festival Of Stars réunissant les Velvetones, les Platters et Little Richard, Frank sauta dans un train pour Baltimore au début du mois de juillet 1957. On l'accueillit « comme un chien dans un jeu de quilles » ! Quelques années plus tôt, Mary et Robert Cimino avaient quitté un garçon en costume et chemise blanche rehaussée d'un nœud papillon mais celui qu'ils retrouvaient sur le quai de la gare était bien différent d'un petit gentleman. Son pantalon tombait sur des bottes western et ses cheveux étaient calamistrés dans le style d'Elvis Presley. Une moustache de Fu Manchu finit par les convaincre que leur neveu était un bon à rien. Il n'était pas le bienvenu et on lui fit comprendre que la maison serait plus saine s'il allait respirer ailleurs. Il suivit ce conseil en allant s'asseoir sur les marches du perron pour regarder passer les filles. Le voyant ainsi végéter, Mary entreprit de contacter le directeur du Baltimore Symphony Orchestra à qui elle confia les partitions de Frank. Massimo Freccia, qui avait dirigé le London Symphony Orchestra, approché Béla Bartók, Maurice Ravel et Igor Stravinsky, fit une mine admirative et demanda à rencontrer le jeune prodige. Comme il ne semblait pas posséder les techniques d'harmonisation, il l'invita à revenir le voir lorsqu'il aurait maîtrisé les règles de composition musicale.

Pour ranimer ses espérances si brusquement déçues, Frank se reconforta en projetant une visite à son mentor. Il adressa une lettre à Varèse dans laquelle chaque mot était choisi. Il y relatait la façon dont il avait découvert *Ionisation* et comment cette œuvre était devenue une source d'inspiration en l'incitant, d'une part, à composer suivant la technique du dodécaphonisme puis, d'autre part, en réalisant des aquarelles dont la couleur et le mouvement s'efforçaient de traduire les sonorités de *Density 21.5* et d'*Octandre*. Il rapportait le souvenir d'un exposé fait en classe à la demande de son professeur d'histoire au sujet d'une personnalité ayant fait quelque chose d'important pour les États-

Unis. Varèse était évidemment celui qu'il avait retenu. Alors qu'il s'était efforcé de le dépeindre avec la plus grande minutie, le professeur décréta que son élève avait tout inventé. Il n'avait jamais entendu parler de ce compositeur, son existence lui paraissait douteuse. Ce revers l'exhorta à ne plus jamais se fier à un enseignant. « Pendant toute ma vie, tous les talents et capacités dont Dieu m'a dotés, je les ai développés en autodidacte ²². » Frank évoquait ensuite les pièces de musique sérieuse qu'il avait créées au cours des deux dernières années tout en jouant dans un groupe de rhythm'n'blues où il pratiquait la batterie et d'autres instruments. Et il n'hésitait pas à se vanter d'avoir obtenu tout au long d'un semestre de nombreux A et B en cours d'harmonie et d'histoire de la musique. En guise de conclusion, il assurait vouloir devenir un compositeur après ses études à l'université, une direction qui méritait les « conseils d'un vétéran ²³ ». Le jeune homme, alors âgé de seize ans, prétendait pouvoir apporter de nouvelles idées et sollicitait une rencontre, ne serait-ce que quelques heures.

Le 12 juillet, Varèse lui répondit en s'excusant de ne pouvoir le recevoir car il était sur le point de partir en Europe où il demeurerait jusqu'au printemps 1958. Il répéta qu'il espérait le voir à son retour et lui communiquait ses meilleures pensées. De retour à Lancaster, Frank entra dans sa dernière année au lycée d'Antelope Valley. En dépit d'une assiduité relative, son intérêt pour la musique avait attiré la bienveillance d'Ernest S. Tosi et de William Ballard. Le premier était le vice-principal de l'établissement et, à ce titre, chargé de dompter les esprits rebelles. Frank était un sujet difficile, mais il avait toujours d'excellents arguments pour contourner l'autorité et son intelligence, vérifiée par un test psychométrique, était à ce point brillante que Tosi finit par admettre qu'il avait toutes les caractéristiques d'un génie. Ce qu'il confia à William Ballard, son professeur de musique, comblé d'avoir parmi ses élèves un spécialiste du sérialisme.

Ce dernier avait mis au point une pédagogie qui laissait s'épanouir la créativité de ses élèves. Frank en tira le plus grand profit en écrivant sa musique sur le tableau noir. Les partitions étaient de grande qualité et le professeur proposa qu'elles soient interprétées par l'orchestre de l'école, sous la direction de son auteur devenu respectable. Il perfectionna son art de la composition en étudiant *Harmony* (1941), l'un des quatre ouvrages publiés par Walter Piston, un théoricien de la musique ayant enseigné à Harvard où il avait formé Conlon Nancarrow, un maître des

figures polyrythmiques qui se rapprocherait par la suite de Zappa.

Deux nouvelles personnalités allaient désormais jouer un rôle considérable dans l'orientation du jeune prodige. Don Cerveris, son professeur d'anglais, avait décidé de quitter l'enseignement pour se consacrer entièrement à l'écriture d'un scénario de film. Il paraissait avoir gardé une bonne image de son ancien élève car il songeait à lui demander de réaliser la bande originale de *Run Home, Slow*, un western à petit budget, sorti en 1965 et qui aurait probablement été oublié si Frank n'y avait apposé sa marque. Surtout, il se rapprocha d'un lycéen qui semblait posséder les clefs de l'aventure. Don Van Vliet (futur Captain Beefheart) partageait avec Frank une même dilection pour le blues, le rhythm'n'blues et le graphisme. Mais ce qu'il avait en plus, c'était de pouvoir se propulser hors des frontières de Lancaster à bord d'une Oldsmobile qu'il avait customisée en fixant sur le volant une sculpture de loup-garou.

Né à Glendale, en Californie, le 15 janvier 1941, Donald Glen Vliet était doué de dispositions artistiques précoces. À l'âge de dix-neuf ans, il avait remporté un concours de talents dans le cadre d'une exposition organisée par le Griffith Park Zoo de Los Angeles et était parvenu à sculpter dans l'argile un éléphant, puis un ours polaire. Résultat de plusieurs années d'entraînement durant lesquelles il s'était appliqué à peindre des dinosaures et des poissons, il avait tout appris par lui-même et disait avoir animé, à onze ans, des conférences sur l'art à la galerie municipale de Barnsdall Art Park. Bien que son père cherchât à contrarier cette vocation en affirmant qu'elle annonçait un destin de « fiotte », Don s'était néanmoins obstiné et avait continué ses études en autodidacte avec une préférence pour les livres d'art qui proposaient des reproductions d'œuvres de Vincent Van Gogh et de Hendrick Corneliszoon van Vliet, un peintre néerlandais du XVII^e siècle qu'il prétendait avoir pour ancêtre. Lorsque Frank fit sa connaissance, Don avait adopté la particule « Van » comme le signe d'une appartenance à cette famille de peintres.

Les parents de Vliet occupaient une maison sur Carolside Avenue où les règles de vie étaient délicieuses. On y allait et venait à loisir et Frank y était accueilli comme un membre de la famille. Vliet partageait une chambre avec Laurie, sa petite amie, qui lui donna le surnom de *Captain Beefheart* après avoir considéré que son pénis avait la forme d'un cœur de bœuf. Les deux camarades de lycée éprouvaient un même rejet du

système scolaire. Ils avaient constaté qu'ils ne parviendraient véritablement à progresser qu'en se cultivant par eux-mêmes. La chambre de Vliet était un auditorium où ils se retrouvaient le plus souvent pour écouter les disques qu'ils s'étaient procurés chacun de leur côté. Et ils s'exerçaient à mémoriser, puis à chanter, des titres de Howlin' Wolf, des Spaniels ou des Paragons. Ils exploraient méthodiquement des faces de Guitar Slim, de Johnny "Guitar" Watson et de Clarence "Gatemouth" Brown, si bien que Frank intériorisa petit à petit l'idée de renoncer à la batterie.

Ayant emprunté la guitare de son frère Bobby, acquise lors d'une vente aux enchères au prix de 1,50 dollar, Frank se persuadait qu'il était parvenu à la faire sonner comme l'instrument de Watson. Il mettait toute son ardeur à reproduire le solo de « Three Hours Past Midnight », au grand dam de Vliet qui se sentait délaissé. Sa guitare ne le quittait plus, il l'emportait dans les salles de classe afin de pouvoir s'entraîner entre deux cours, dans un couloir. Puis il finit par trouver une pièce vide où il joua « Lost In A Whirlpool²⁴ », l'une de ses premières chansons enregistrées sur un magnétophone Webcor avec l'aide de son frère et de Vliet.

Le compositeur qu'il était devenu se souciait de conserver la trace de ses tentatives, comme s'il était guidé par l'intuition d'une œuvre. En archivant ainsi chacun de ses essais, il signait une méthode qui prévoyait de donner une nouvelle forme à un motif ou une idée, à la manière d'un sculpteur qui amasserait des objets dans le but de les unir ensemble. Il devinait la possibilité d'une sculpture sonore à partir d'un assemblage de choses variées. Cette prescience était celle d'un artiste plasticien. Un jour, à l'issue d'un concours organisé par la Californian Federation of Women's Club et Hallmark Greeting Card Company sur le thème « Symphony of Living », son tableau intitulé *Family Room* reçut un prix qui lui valut d'être exposé dans une galerie de Pasadena. Il était encouragé à poursuivre sa pratique picturale par Shirley Eilers, son professeur d'art, qui lui proposa même de se perfectionner lors d'un stage d'été à l'Idyllwild Arts Academy, du côté de Palm Springs. Mais il repoussa cette suggestion car il disait vouloir se consacrer à l'écriture. Interrogé à ce sujet par un journal local, il répondit qu'il rédigeait un livre sur la musique. En réalité, à ce moment-là, il désirait faire carrière dans la peinture et perfectionnait secrètement son style néo-expressionniste. Dans le même temps, il participait aux dernières heures

des Black-Outs où il continuait de manier les baguettes tout en se rêvant guitariste. Lassé d'interpréter à longueur de sets les standards de Little Richard, il abandonna le groupe qu'il avait créé près de deux ans plus tôt et se tourna vers les Blue Notes, une formation où il allait développer son goût pour la guitare.

Le vendredi 13 juin 1958, la sanction scolaire tomba : il lui manquait vingt points pour obtenir le diplôme équivalant au baccalauréat. On le lui accorda néanmoins après quelques débats où il fut établi que le faire redoubler ne servirait à rien, sauf à prendre le risque de maintenir dans les murs un élément perturbateur. Frank fut balancé comme un paquet de linge sale vers l'Antelope Valley Junior College contre l'avis de son père qui aurait préféré l'inscrire au Curtis Institute of Music de Philadelphie, un établissement réputé pour la qualité de son enseignement musical. Un semestre plus tard, il renonçait à ses études entamées en touriste. Il venait d'avoir dix-huit ans et son projet le plus sérieux était de vivre sa sexualité.

Francis venait d'être relocalisé à Claremont, dans le comté de Los Angeles, à une quarantaine de kilomètres à l'est de la Cité des Anges. La famille s'installa au carrefour de routes bruyantes, sur St. Augustine Street, avant d'emménager dans une zone plus calme, à quelques pas de la maison qu'ils avaient occupée en 1953. C'était un chalet arrosé de lumière, ouvert sur une véranda que prolongeait un jardin arboré. L'endroit semblait propice à la sérénité mais, en réalité, chaque jour voyait s'y dérouler de terribles conflits. Entre Frank et son père, les échanges étaient de plus en plus rudes, celui-ci refusant d'admettre que son fils avait définitivement arrêté les études. Après avoir tenté de le convaincre de s'inscrire au Curtis Institute, il lui imposa de rejoindre le Chaffey Junior College, à Rancho Cucamonga, pour y suivre des cours d'harmonie. Il ne pouvait plus espérer le secours de sa mère. Depuis qu'il l'avait informée de son rejet du catholicisme, elle ne lui passait rien. Frank ne croyait plus en ce dieu que les hommes avaient inventé pour se consoler de la mort, elle qui rôdait à cette époque dans la maison. Francis venait en effet de subir une attaque cardiaque. Rose s'empara de l'événement pour retenir Frank auprès d'elle. Craignant la perte de son mari, elle le culpabilisait en serinant qu'un bon fils ne quitte pas sa mère en situation de naufrage.

Finalement envoyé au Chaffey College, Frank en revenait chaque soir pour démarrer une nouvelle journée dans sa peau de compositeur. Il

était parvenu à écrire « Waltz # 1 », une pièce dodécaphonique qu'il essayait péniblement de transposer à la guitare. En attendant d'étendre sa composition à d'autres instruments, il s'enfermait dans les salles de cinéma devant un film de Roger Corman ou de Monte Hellman. C'est alors que Don Cerveris, son ancien professeur d'anglais, demanda à le rencontrer. *Run Home, Slow* était sur le point d'être tourné dans le désert de Mojave. Le casting réunissait, autour de Ted Brenner le metteur en scène, une dizaine d'acteurs parmi lesquels Mercedes McCambridge que Nicholas Ray et George Stevens avaient tour à tour engagée sur *Johnny Guitar* et *Giant*. Il ne manquait plus qu'à composer une musique. Sans trop de peine, Cerveris parvint à convaincre Frank de s'en charger. Il n'était pas sûr de pouvoir le payer rapidement car Tim Sullivan, son producteur, peinait à boucler le budget. Distribué en 1965, le film contenait quelques séquences arrangées par Zappa dont la matière documenterait plus tard deux archives publiées sous le nom de *Mystery Disc* et *The Lost Episodes*. Le Chaffey College était un établissement pluridisciplinaire qui avait développé un important département dédié à l'éducation artistique. Frank y suivait des cours d'harmonie et de piano animés par Joyce Holly et Joyce Shannon. Il rejoignit un orchestre de musique de chambre où il se rapprocha du percussionniste Al Surratt. Il savait à présent parfaitement lire et écrire la musique, une compétence qui le rendait disponible pour d'autres aventures.

Recherchant désormais sans complexe le contact des filles, il finit par rencontrer l'âme sœur, une certaine Kay Sherman. Une douceur inhabituelle émanait de cette étudiante aux yeux bleus. L'amour avait pris résidence dans leur cœur et Frank en était chamboulé. Il décida une fois pour toutes d'arrêter ses études et de louer une maison à Ontario, dans le comté de San Bernardino, afin de s'établir avec Kay. Pour rafraîchir cette demeure où flottait un antique parfum, Frank couvrit les murs de toutes ses œuvres peintes. Il voulait à présent faire de cette maison un lieu de réunion cordiale. Les dimanches, il invitait la famille à sa table. Rose, Carl et Candy ne manquaient aucun rendez-vous. Francis disait attendre que le couple fût marié pour faire le déplacement. Ce qui ne tarda pas : le 28 décembre 1960, Frank épousa Kay à la mairie d'Ontario dans la plus stricte intimité.

Le couple n'avait pas d'autre objectif que de goûter l'instant présent. Mais l'amour ne pouvait suffire à remplir leurs assiettes car les deux

tourtereaux peinaient à boucler les fins de mois. Kay trouva un emploi de secrétaire dans une banque. Frank dessinait des bouquets pour Nile Running Greeting Cards, une entreprise spécialisée dans la fabrication de cartes de vœux. Puis il fut embauché à la First National Bank où sa femme lui avait obtenu un poste de rédacteur publicitaire. L'atmosphère y était irrespirable et il démissionna au bout de quelques jours. Il décrocha alors un emploi de vendeur à domicile pour le compte de Crowell-Collier associé depuis peu à Macmillan, les éditeurs d'une encyclopédie en vingt volumes. Ce travail pauvrement rétribué absorbait tout son temps au détriment de la musique, son véritable centre d'intérêt. Pour s'y adonner pleinement, il lui fallait arrêter de jouer au factotum.

Depuis qu'il s'était rapproché du percussionniste Al Surratt, il ne songeait plus qu'à reformer un groupe. À Lancaster, il n'avait jamais connu la disette. Après avoir refermé la page des Black-Outs, il s'était glissé aux côtés des Omens, la formation de son ami Captain Beefheart, puis il avait testé ses premiers solos avec les Blue Notes. La vie de couple s'était refermée sur lui et s'il sortait de la maison, c'était toujours en compagnie de Kay, main dans la main. Il désirait s'en échapper et finit par réunir un groupe de musiciens. Il avait loué une Fender Telecaster et développait, à la tête des Boogie Men, un répertoire mêlant le blues, le folk et les chants de marins dans la tradition d'A. L. Lloyd et d'Ewan MacColl.

Le quartet vibrant aux sonorités les plus hétéroclites ne rencontrait aucun succès. Pour arrondir son pécule, il finit par rallier neuf mois durant celui du pianiste Joe Perrino (and The Mellotones) qui animait des soirées *jazz lounge* au Tommy Sandi's Club Sahara de San Bernardino. Les musiciens, portant veste blanche et nœud papillon, jouaient dans une indifférence alcoolisée et un terrible brouhaha. Une horreur dont Frank se souviendra ensuite en évoquant ce chahut sur « America Drinks & Goes Home [25](#) ». De retour chez lui, il éprouvait une immense lassitude. C'était une fatigue sans rapport avec « Green Dolphin Street », l'air qu'il rabâchait devant une clientèle éméchée. Il était en train de réaliser que sa vie de pantoufflard ne lui convenait guère. À vingt ans, il s'avachissait dans un sofa et regardait la télévision. Il ne peignait plus, et c'est à peine s'il pensait à composer. Le quotidien l'avait emprisonné dans ses filets sans qu'il eût à se plaindre de Kay qui était adorable. Elle l'encourageait à reprendre l'écriture et lui promettait de

trouver des contacts pour perfectionner son travail. Au printemps 1961, elle le traîna à l'université de Pomona. Elle y avait obtenu un rendez-vous avec un éminent professeur de musique formé à Harvard où il avait étudié la musique auprès de compositeurs tels que Walter Piston et Irving Gifford Fine. Karl Kohn accepta d'inscrire Frank dans un séminaire qu'il organisait durant l'été. Celui-ci s'y rendit chaque jour, ponctuel et assidu, mais à l'issue de cette formation la vie avec Kay lui sembla de nouveau terne et monotone. Il attendait que quelque chose vienne l'arracher au tunnel de ses jours. À la fin de l'année, ce miracle arriva. Timothy Carey, un acteur ayant joué pour Stanley Kubrick dans *Les Sentiers de la gloire* (1957), désirait le connaître. Il avait le projet de réaliser *The World's Greatest Sinner*, un film mettant en scène un agent d'assurances attiré par le rock'n'roll dont il devenait le prophète en empruntant le nom de Dieu. Informé par Tim Sullivan des qualités musicales de Zappa, Carey lui commanda une bande-son.

Alors qu'il avait rangé huit mois durant sa guitare au placard, après son expérience malheureuse avec les Mellotones, Frank se remit en selle. Le projet était pharaonique. Par l'intermédiaire d'Al Surratt, il avait convaincu Fred E. Graff, le directeur du Pomona Valley Symphony, de réunir une cinquantaine d'instrumentistes. Avec trois musiciens venus des Boogie Men, il composa une peinture sonore qui mélangeait les couleurs d'une musique néo-classique à des pigments de rock. Il venait de poser les jalons qui signeraient son style : gommer les barrières qui opposent la musique populaire à la musique savante. En dépit de tous ses efforts, il jugea lamentable le film réalisé l'année suivante. Un point de vue réfuté par Martin Scorsese qui le présenta comme une œuvre majeure du cinéma rock lors de l'édition 2001 du festival du Maryland.

Frank n'était plus en phase avec Kay. Il préférait aux longues soirées popote les virées nocturnes avec ses nouveaux amis, l'errance de bar en bar aux côtés de Ronnie et Kenny Williams avec lesquels il envisageait de relancer la carrière des Black-Outs. On le voyait souvent en compagnie de Ray Collins, une sorte d'homme à tout faire – mais qui était plutôt, en réalité, sur le point de tout défaire. Son métier de charpentier ne plaisait plus au chanteur qui remuait en lui. Collins possédait un falsetto incomparable qu'il avait longuement aiguisé en écoutant des disques de doo-wop. En attendant de sauter le pas, il poussait sa voix de fauvette dans le groupe de Little Julian Herrera and The Tigers, et avait écrit « Deseri », une romance qui se gaussait de

l'amour. Certain d'avoir réalisé une merveille, il persuada Frank de la graver dans le microsillon. Les frères Williams tenaient peut-être la clef de l'affaire : ils connaissaient Paul Buff, un ingénieur du son qui possédait une console quelque part dans le désert de Mojave.

Les parents de Frank avaient encore déménagé. Ils résidaient désormais à Montclair, une commune riveraine de Claremont où Francis était parvenu à acheter une maison pour la somme « modique » de 1 dollar. « Ne me demandez pas comment ce miracle est arrivé mais je possède le document qui l'atteste²⁶ », rapportera Candy. Frank s'y rendait seul de plus en plus souvent. Sa mère reçut un jour un appel de son fils lui apprenant qu'il envisageait de divorcer. Pour adoucir sa peine, il l'informa qu'elle le verrait bientôt à la télévision. Le 14 mars 1963, il était l'invité du « Steve Allen Show », un programme de divertissement diffusé sur la chaîne ABC. Instruit par ses recherches sur Varèse, il avait été mis sur la piste de Marcel Duchamp et de sa *Roue de bicyclette*, le fameux ready-made créé à partir d'une roue juchée sur un tabouret de bois. Devant les caméras, il frottait un archet ou des baguettes sur des rayons et était accompagné par l'orchestre de Donn Trenner jouant une musique indéterminée. Il soufflait dans le guidon du vélo qu'il avait emprunté à sa sœur et se présentait, entre deux saillies drolatiques, comme l'auteur de la bande originale de *The World's Greatest Sinner*. La pièce s'intitulait « Cyclophony^{*4} ». Il annonça à cette occasion qu'il s'apprêtait à enregistrer « How's Your Bird ? », une idée que lui avait murmurée Ray Collins après avoir germé dans les têtes saugrenues de Ronnie et Kenny Williams.

Frank éprouvait pour ces deux excentriques une curieuse fascination. Ils avaient en commun le goût des frasques, de celles qui consistent à uriner dans des bocalux afin de constater ce qui pourrait se produire après que le jus eut mariné pendant plusieurs semaines. Le liquide méphitique grouillait de parasites verdâtres. C'était le résultat d'une expérience sans portée scientifique, mais elle allait ouvrir le robinet de l'écriture. Frank en conçut une chanson qui avait, si l'on peut dire, longuement mijoté²⁷. Les hurluberlus avaient plus d'un tour dans leur sac, comme de maculer une fenêtre avec leurs crottes de nez. C'étaient autant de stupidités magistrales qui nourrissaient chez Frank la passion des images extravagantes tout en servant de motifs à des textes mûris par sa culture dada. Ronnie Williams jouait de la guitare au sein des Masters, une formation qui n'avait réalisé qu'un enregistrement dans le

studio de Paul Buff installé à Cucamonga depuis 1957.

À onze kilomètres d'Ontario, Cucamonga était « une tache sur la carte, au croisement de la Route 66 et d'Archibald Avenue. Les quatre coins du carrefour étaient occupés par un restaurant italien, un pub irlandais, un magasin de vins et spiritueux et une station-service. En remontant Archibald Avenue, on tombait sur un électricien, une quincaillerie et le studio. Il y avait en face un temple de la Holy Roller Church et, un bloc plus haut, l'école secondaire²⁸ ». C'est là que Paul Conrad Buff, un ancien marine ayant contribué au développement de missiles pour la compagnie General Dynamics, avait décidé de donner un nouvel élan à sa vie d'électronicien en travaillant avec des groupes de doo-wop et de surf. Cet ingénieur qui était parvenu à transformer une minaudière en console de mixage avait contribué aux succès de petites formations et permis aux Surfariis de se hisser dans les *charts* avec « Wipe Out », un titre chipé à Merrell Fankhauser avant que les Beach Boys ne l'inscrivent à leur répertoire avec de plus grands bénéfices.

*1. Traduit en français sous le titre : *L'Art des bruits*.

*2. *Caló* et *pachuco* : langue parlée dans les bas-fonds mexicains, mélange d'espagnol argotique, d'espagnol archaïque et d'anglais.

*3. Le sérialisme ou musique sérielle est une technique de composition apparue dans les années 1940 à la suite du dodécaphonisme. Ce système utilise un paramètre (hauteur, durée, intensité sonore, rythme) et l'organise en série selon un ordre qui se répète.

*4. Également nommée « Music For Two Bicycles & Low Budget TV Orchestra ».

L'invention des mères

Les liens que Frank entretenait avec Kay étaient comme un fil qu'il valait mieux ne pas couper à moins de risquer de se retrouver à la rue. Ils vivaient sous le même toit, mais Frank était généralement ailleurs. Son esprit avait déserté Ontario. Il s'était bâti un nouvel univers dans le sillage des frères Williams. Auprès d'eux, il se formait à l'anthropologie du bizarre. Le dérisoire et l'absurde nourrissaient son penchant pour l'art de la blague et l'absence de sérieux. Ces démiurges lui offraient une matière unique pour assembler des mots à l'opposé d'un lyrisme pompier. Jamais il ne célébrerait l'infini dans l'amour et les sentiments niais. Au clou les oiseaux et les fleurs, il leur préférait le morpion et les grognements de porc, la salade plutôt que les roses, le sexe brut plus que les cœurs en pâmoison. Sa langue fouillait l'animalité, la bête sous le satin. Elle était chargée de vérités crasseuses. Il ne pouvait que bien s'entendre avec Paul Buff, un homme capable de transformer une trousse de toilette achetée 15 dollars à l'Armée du salut en une console cinq pistes !

En faisant imprimer une carte de visite sur laquelle figuraient les mots *Composer & Master Blues Guitarist*, Frank entendait communiquer sur le métier qu'il avait définitivement choisi. Son ambition n'était plus de gagner sa vie en la perdant mais de récolter les germes qu'il avait semés depuis la création de *Mice* en 1955 et ses premiers essais en tant que compositeur de musique de film. Sans être encyclopédique, ce vers quoi elle tendra, sa culture musicale témoignait d'une très grande curiosité. Il avait découvert *Le Marteau sans maître* (1955) de Pierre Boulez, écouté *Lulu*, l'opéra dodécaphonique d'Alban Berg (représenté pour la première fois en 1937), et s'était enthousiasmé pour *Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima* (1961) du compositeur polonais Krzysztof Penderecki. Au contact de Captain Beefheart, sa connaissance du blues et du jazz s'était considérablement enrichie. À Lancaster, ce dernier l'avait abreuvé de be-bop en insistant

sur les disques de Miles Davis qui venait d'exploser les cadres du swing avec *Kind Of Blue* en 1959. La sortie de son nouvel album, *Sketches Of Spain*, en juillet 1960, avait été vécue comme une leçon de liberté en rapprochant de façon inédite musique symphonique et jazz modal. Si bien que le jour où Ronnie Williams franchit la porte du studio de Cucamonga en compagnie de Frank, tout le monde le regardait comme un jazzman.

Paul Buff recherchait surtout un collaborateur susceptible de l'aider à enregistrer et à promouvoir les groupes locaux publiés sur Emmy Records, le label qu'il avait créé. Frank débordait d'idées sonores. Buff lui permettrait de les expérimenter. Il allait devenir, successivement ou simultanément, un ingénieur du son, un réalisateur, un sideman multi-instrumentiste mais surtout un pionnier de l'*overdubbing*, une technique consistant à superposer des pistes fusionnées au moment du mixage. Après du producteur Dave Aerni et du chanteur Ray Collins, il fixa une dizaine de chansons qui anticipaient pour la plupart le répertoire des futurs Mothers. Des titres tels que « Why Don't You Do Me Right ? », « Take Your Clothes Off (Never On Sunday) » ou « Love Of My Life », travaillés tout au long de l'année 1963, étaient des ébauches de ce que l'on retrouverait sur *Absolutely Free* (1967), *We're Only In It For The Money* (1968) et *Tinsel Town Rebellion* (1981). Parallèlement, Frank se mit à produire quelques singles confidentiellement diffusés dont « Sixteen Tons », une reprise d'une chanson de Merle Travis, venant s'ajouter à « Breaktime ». Résultat d'une complicité d'écriture avec Paul Buff et Ronnie Williams, ce fut la première œuvre gravée de Zappa.

Frank contribuait également à définir les couleurs de titres joués par The Tornados, The Penguins, Brian Lord and The Midnighters, The Hollywood Persuaders, Jim Musil Combo ou encore Conrad and The Hurricane Strings. Avec Collins, ils étaient devenus les rouages d'une machine à fabriquer des chansons dans l'air du temps – l'esprit était à la romance, le duo n'hésita pas à forcer le trait en invitant la parodie. Ils écrivirent une pièce qui maniait à merveille le second degré. « Memories Of El Monte » évoquait une piste de danse où tournait un couple bercé par des chansons niaisées tombées du rayon doo-wop. Ce titre sur lequel Frank jouait du vibraphone était interprété par The Penguins. La formation de Cleve Duncan s'était fait remarquer en 1954 avec « Earth Angel », un hit régional. Zappa sortait le doo-wop de ses rails, le détournait pour tendre un miroir à la stupidité tout en sachant qu'il

ferait mouche car c'était un style à la mode. Il utilisa souvent cette méthode en coulant dans une bluette un amoncellement de clichés susceptibles de questionner l'auditeur sur ce qu'était exactement l'amour. Était-ce si romantique ? En composant « Love Of My Life », une complainte enrobée de gloussantes vocalises, et sévèrement taillée par le burin de la satire, Frank ajoutait une pierre à ses fondations.

Loin encore de professer « l'hilarité noire ¹ » qui transpercera de mille flèches la société de consommation et ses denrées les plus fétides, Frank affûtait ses armes contre les balivernes sentimentales diffusées à la radio. Aux suaves harmonies vocales, il substituait le cri du porc. En vérité, il amplifiait le crescendo des bruits que l'on avait entendus à Zurich, en février 1916, au Cabaret Voltaire, où Richard Huelsenbeck, Hugo Ball, Hans Arp, Marcel Janco, Tristan Tzara, Emmy Hennings et Hans Richter, les inventeurs de Dada, avaient fait exploser la fureur et le rire. Tout commença précisément avec Dick Barber, un ami de son frère Bobby. Son étrange talent avait été invité sur une palanquée de titres, de « How's Your Bird ? » à « Letters From Jeepers », en passant par « The World's Greatest Sinner » interprété par Baby Ray and The Ferns. Avant de devenir le *road manager* de Zappa, de 1968 à 1975, Barber avait gagné une réputation de bruiteur nasal en émaillant de grognements un disque de Bob Guy. Ce dernier était l'animateur de « Jeepers' Creepers Theater », l'une des émissions préférées de Frank, diffusée sur Channel 13 depuis 1962. « Dear Jeepers » et « Letter From Jeepers », les deux titres qu'il lui avait écrits, inspirés d'un succès de John Zacherle, « Dinner With Drac » (1958), n'étaient pas très chantants. Ces variations autour d'une lettre attribuée au comte Dracula étaient déclamées d'une voix de monstre par Bob Guy, sur un fond de rock gothique, mêlant cris, rires macabres et autres parasites sonores sortis du nez de Barber.

Devenu maître dans l'art de passer à la moulinette les stéréotypes musicaux, Frank ne perdait pas de vue l'objectif qu'il s'était fixé : se faire connaître comme compositeur d'avant-garde. Ce qui lui manquait, et lui manquerait toujours, c'était de réunir les fonds nécessaires pour exposer ses recherches au moyen d'un orchestre digne de ce nom. Alors qu'il semblait s'être donné tout entier au studio Pal, il parvint à trouver le temps de se consacrer à des travaux plus personnels. Il avait écrit plusieurs pièces de musique expérimentale qu'il espérait jouer quand la monnaie tomberait. Les royalties obtenues de sa collaboration à *The*

World's Greatest Sinner allaient enfin lui permettre de prendre son envol. Il en dépensa une partie dans l'achat d'une guitare Gibson ES-5 Switchmaster, d'un break Chevrolet Bel Air, puis il engagea 300 dollars pour recruter vingt musiciens de l'ensemble symphonique de l'université de Pomona.

Le 19 mai 1963, devant deux cents personnes regroupées au Little Theater du Mount St. Mary's Chalon Campus de Brentwood, il dirigeait un orchestre, alternant la projection d'un film qu'il avait tourné avec sa caméra Kodak 8 mm et la diffusion d'une pièce enregistrée sur un magnétophone. Le programme intitulé *The Experimental Music Of Frank Zappa* développait sept séquences : « Variables 1 For Any Five Instruments », « Variables 2 For Orchestra », « Collage 1 For A String Group Accompanied With Woodwinds », « Opus 5, For Four Orchestras », « The Collage 2 », « Rehearsalism » et « Three Pieces Of Visual Music With Jazz Group ». Cette performance, d'une durée de soixante-neuf minutes, en partie reprise sur le disque *The Lost Episodes*², témoignait de ses influences : Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen et Ornette Coleman. La manière dont ces différentes pièces étaient conduites illustrait l'originalité d'une technique de direction, fondée sur une série de mouvements qui renouvelaient les règles de la battue³, tout en révélant une gestuelle dont il userait par la suite comme un pionnier du *soundpainting*^{*1}. À l'issue du concert, le public l'interrogea sur certains aspects du programme. On lui demanda de justifier l'intonation des flûtes qui ne semblaient pas jouer juste ainsi que les espaces d'improvisation. Quelqu'un voulut savoir ce que Brahms et Schubert en auraient pensé. Frank rétorqua sèchement : « Ils font partie de l'évolution de la musique. Je suis son point culminant⁴. »

« Music For Two Bicycles & Low Budget TV Orchestra » le montrait décidé à hausser les épaules. Il soufflait dans le guidon du vélo de sa sœur et faisait grincer un archet comme en écho au message de Duchamp en 1913, l'année même où Luigi Russolo publiait *L'Art des bruits*, manifeste par lequel les compositeurs étaient appelés à élargir le domaine des sons en privilégiant grondements, mugissements, stridences et piétinements. Il emboîtait le pas d'Alfred Jarry et d'Alphonse Allais qui avaient porté au pinacle la dérision et l'ironie. Ayant calculé la surface de Dieu, dans *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* (1911), le premier affirmait que « la Pataphysique est la science » puisque « Dieu est le point tangent de zéro et de l'infini »⁵. Le

second avait créé avant tout le monde le monochrome en peinture en badigeonnant de rouge une toile. Pour mieux se faire comprendre, il l'avait légendée : « Récolte de la tomate par des cardinaux apoplectiques au bord de la mer Rouge. » C'était en 1882 et Allais, qui pratiquait surtout l'art d'écrire, à grand renfort de calembours et d'olorimes, ne s'était pas gêné pour se proclamer peintre monochroïdal.

La découverte de Spike Jones puis de Varèse confirmait Frank dans ses recherches pétaradantes en provoquant de merveilleux vacarmes. Il constata ensuite que son goût pour le bruit et les couleurs qui en résultent avait été partagé par d'illustres figures. Wagner employait des enclumes et Mahler des marteaux et des fouets. Satie n'hésitait pas à recourir à la détonation d'un revolver ou à la frappe d'une machine à écrire. Dans *L'Enfant et les Sortilèges* (1925), Ravel faisait sonner une râpe à fromage. Ces instruments inhabituels lui donnaient le droit de sublimer une bicyclette. À la suite de Duchamp, et sans doute plus encore de Satie, il pouvait s'affranchir des lutheries ordinaires. Ils ouvraient le champ du chaos dans un domaine musical où triomphait le conformisme. Son spectacle multimédia au Mount St. Mary's College indiquait clairement cette route. La voie qu'il venait de tracer effaçait les oppositions entre jazz et musique sérieuse, sons électroniques et acoustiques, consonance et dissonance, triste train-train et joyeux bric-à-brac. Émancipé des anciens archétypes, exercé à la pratique du montage qu'il avait affinée derrière la console du studio Pal, il s'affichait à cet instant comme un précurseur dans l'art du collage de matériaux sonores.

Longuement acclamé à la fin de sa performance, Frank se dit qu'il devait poursuivre ses expériences iconoclastes. Le point culminant qu'il avait atteint, au-delà de Schubert et de Brahms, l'encourageait à s'épanouir dans les marges du rock. Mais il était encore trop tôt et Frank se contenta de rechercher des solutions pour aménager sa survie. Il avait mis assez d'argent de côté pour répondre à une proposition de Buff qui désirait vendre son studio. Celui-ci s'était rapproché du producteur Art Laboe qui lui offrait une meilleure situation au sein d'Original Sound Record Company, un studio doté de matériel haut de gamme. Buff y finaliserait l'enregistrement de la bande originale de *Run Home, Slow*, le film de Ted Brenner pour lequel Frank avait écrit les thèmes et empoché 2 000 dollars.

Son mariage avec Kay était à l'agonie depuis qu'il s'était installé à Cucamonga où il demeurait la plupart du temps. Il ne la croisait plus

qu'en allant chercher son courrier qui arrivait toujours à Ontario, au 314 G Street. En décembre 1963, il consentit à participer en sa présence au réveillon de Noël où il invita sa famille en costume noir comme s'il était en deuil. Le mois suivant il informait Candy qu'il avait divorcé.

Le 1^{er} août 1964, Frank signait un contrat en bonne et due forme. Buff lui cédait son studio pour 1 000 dollars, abandonnant un piano Steinway, une table de lecture Rec-O-Cut, trois amplificateurs et de nombreux micros. En contrepartie, Frank offrait sa guitare Jazzmaster, ses vibraphones et une vieille batterie. Dans les jours qui suivirent, le local fut entièrement rafraîchi. Les murs affichaient des reproductions d'œuvres de Pop Art, le document juridique attestant de son divorce, des couvertures de *comic books* ainsi qu'une photo célébrant son passage à l'émission de Steve Allen. La porte d'entrée indiquait « Studio Z » en lettres blanches et on pouvait lire au fronton deux messages peints à la main : « *Record Your Band* » suivi de « \$ 13,50 Per Hour *₂ ». Le 1^{er} septembre, une fête fut organisée réunissant Captain Beefheart, son amie Laurie Stone, Ray Collins, Jim Sherwood et quelques familiers du studio Pal.

Buff avait quitté les lieux sans transmettre la liste de ses contacts. Les semaines s'écoulaient sans voir passer un musicien en quête d'un enregistrement. L'argent commençait à manquer. Toutes les économies de Frank s'étaient évaporées dans l'acquisition de nouveaux équipements. Il se demandait s'il n'allait pas mourir de faim et décida de cachetonner, le temps de se refaire. Ses amis ne l'avaient pas délaissé et manifestaient une estime mêlée d'impatience. Ils attendaient d'être sollicités pour un nouveau projet. Si Frank venait à remonter un groupe, ils étaient sûrs de répondre présents. Le batteur Vic Mortensen, son camarade de lycée à Claremont, ne l'avait pas perdu de vue. Il avait participé durant l'été 1963 à la création des Soots, avec Captain Beefheart (qu'on appelait encore Vliet) et le bassiste Alex Snouffer parfois relayé par Jansch. Ils avaient enregistré cinq compositions de Frank et une reprise de Little Richard. Pour Mortensen, il ne faisait aucun doute que Frank allait accoucher d'un plan mirobolant. Il ignorait toutefois que ce dernier mijotait un opéra auquel il serait associé.

C'était le résultat de recherches nourries par les *horror comics* et le cinéma d'épouvante qu'il avait gloutonnement consommé : « I Was A Teen-Age Malt Shop » – allusion au film de Gene Fowler Jr., *I Was A Teenage Werewolf* – possédait toutes les caractéristiques de ce qui aurait

pu devenir le premier opéra rock s'il avait abouti. Frank avait préparé un livret avec les voix de Ned (la sienne), d'Allison Buff, l'épouse de Paul, et de son ami Captain Beefheart. Il l'adressa à Joseph Landis, le producteur de KNXT, un département du réseau de télévision Columbia. Dans une lettre du 2 décembre, celui-ci expliqua qu'il n'avait pas été convaincu après six relectures. Le synopsis était incomplet et Landis voulait consulter les paroles des chansons et écouter quelques pistes sonores. Frank ne crut pas utile de lui poster ces documents. Il avait cependant enregistré « Charva », « Ned The Mumbler », « Ned Has A Brainstorm » (qui deviendrait « Toads Of The Short Forest » sur *Weasels Ripped My Flesh*) et réemployé, selon sa technique d'« *overdubbing* obsessionnel ⁶ », des titres issus du single de Ned & Nelda (pseudonymes de Zappa et Collins) publié sur le label Vigah en juin 1963.

Ayant abandonné « I Was A Teen-Age Malt Shop », il rebondit aussitôt en s'attaquant à l'écriture d'un scénario de film de science-fiction couvrant plusieurs pages de dialogues. Cette étape terminée, il entreprit de dessiner les costumes que porterait Beefheart, le personnage principal. Puis il fabriqua les décors dans l'une des trois pièces du Studio Z. Sur un panneau, à la ressemblance du vaisseau de Flash Gordon, il traça ces mots : « Danger 2 000 000 de volts. » Le tournage exigeait aussi peu de moyens que ceux engagés par Roger Corman qui produisait la plupart de ses films en moins de dix jours avec du carton et des bouts de ficelles. *Captain Beefheart Vs. The Grunt People* exploiterait « les lieux et les individus disponibles sur le moment. Restait le plus difficile – trouver les fonds ⁷ ».

Escorté par Beefheart, il visita trois grands studios de cinéma en y laissant un script de quatre-vingt-quatorze pages. Pour attirer l'attention des caciques de Hollywood, il avait mis au point un curieux subterfuge. Frank se présentait comme un intermédiaire de personnalités qui avaient fait leurs preuves. Le script était accompagné d'une lettre frauduleusement signée par deux dialoguistes ayant collaboré à *Warning From Space*, un film de science-fiction japonais réalisé en 1956. Il lui semblait de cette façon que son projet serait pris au sérieux. Par un courrier adressé aux supposés Cipes et Palmer, David Brown, producteur exécutif à la Twentieth Century Fox, répondit que le script ne correspondait pas aux attentes de la compagnie. Tous les messages en provenance de Hollywood confirmaient cet avis. Frank voulait malgré

tout aller au bout de son projet. Sans plus se soucier de récolter des fonds, il placarda « TV Pictures » sur la porte de son studio et publia une annonce dans l'*Ontario Daily Report* en se présentant comme le « Roi du cinéma à Cucamonga ». Le texte invitait des figurants à se rendre au 8040 Archibald Avenue pour participer au casting de *Captain Beefheart vs. the Grunt People*. Les premiers rôles étaient définis, Frank en avait arrêté la liste. Il souhaitait engager Grace Slick, future chanteuse de Jefferson Airplane, et Chester Burnett, mieux connu sous le nom de Howlin' Wolf. Mortensen et Sherwood faisaient partie de la distribution et il espérait recruter la plupart des musiciens qui rôdaient autour du studio.

La population du quartier regardait d'un très mauvais œil les allées et venues d'une jeune fille. Elle promenait un enfant devant le studio Z. La nouvelle se répandit qu'elle était mineure et que le garçon était noir. Deux raisons suffisantes pour éveiller le soupçon dans un climat où la xénophobie s'alimentait de ragots. Les commérages devinrent brusquement plus acides lorsqu'elle fit son entrée dans le studio accompagnée d'une créature fardée et vêtue à l'image d'une sorcière. C'était Lorraine Belcher, la petite amie de Frank, âgée de dix-neuf ans, que l'on surnommait *Pete*. Les plus tourmentés par cette vision d'horreur étaient les fidèles de l'Église pentecôtiste. Les Holy Rollers suivaient les préceptes de William Branham, un prédicateur convaincu de pouvoir guérir le cancer par un signe de la main. Celui-ci entendait restaurer la véritable Église, qu'il appelait l'épouse du Christ, et prétendait que le communisme, devenu instrument de Dieu, allait détruire Rome. Voyant dans le studio Z une base arrière des Soviets, les disciples de Branham demandèrent à Jim Willis, un policier du comté de San Bernardino, d'éclaircir l'affaire. Le sergent Willis mit au point une étonnante stratégie. Ayant remarqué les mots « TV Pictures » à l'entrée du studio, il se fit passer pour un vendeur de voitures intéressé par la réalisation d'un film polisson afin d'épater ses collègues. Willis ne réclamait aucune image torride mais il désirait entendre des séquences d'orgasmes. D'après Frank, le protocole était précis :

Il me donna oralement la liste de tous les actes sexuels qu'il souhaitait voir figurer sur cette bande. Ce que j'ignorais, c'est qu'il transmettait notre conversation vers un camion garé dans la rue grâce à sa montre-bracelet ⁸.

Frank promet qu'il lui donnerait une bande le lendemain contre la somme de 100 dollars. Le soir venu, il enregistra avec l'aide de Lorraine une parodie de râles et de gloussements mélangés à des grincements de lit. Une fois le simulacre achevé, il consacra sa nuit à effacer les rires si difficiles à réprimer dans de telles conditions. Au matin, Willis arriva au studio, suivi des membres de la brigade des mœurs. Il avait laissé au vestiaire sa panoplie de vendeur. Menottes aux poignets, les coupables présumés furent amenés dans les bureaux du shérif qui autorisa Frank à passer un coup de fil. Il téléphona à son père pour lui raconter sa mésaventure et lui demanda de régler la caution car il était sans le sou. Francis lui répondit qu'il n'avancerait pas 1 dollar. Frank avertit les avocats de l'American Civil Liberties Union *₃ (ACLU) des conditions de son arrestation avec l'espoir qu'on viendrait le blanchir puisque l'association avait précisément été créée pour garantir les droits des citoyens dans le respect de la Constitution et des lois des États-Unis. Devant le refus de l'ACLU de lui venir en aide, Frank assura seul sa défense et, suivant le conseil paternel, plaida *nolo contendere*, ce qui revenait à reconnaître sa culpabilité dans l'espoir que le juge atténuerait la gravité des charges pesant sur lui... Il n'en fut rien. Lorraine disculpée, Frank fut condamné à une peine de six mois de prison assortie d'une période de sûreté de dix jours avec interdiction de fréquenter une fille âgée de moins de vingt et un ans durant les trois années à venir. À l'issue du procès, il fut incarcéré au pénitencier de San Bernardino et confiné dans une cellule au milieu de quarante-quatre autres détenus :

Les dix jours que j'ai passés dans le bâtiment C de la prison de San Bernardino ont été très instructifs [...]. Il y avait un gamin d'environ dix-neuf ans, un Mexicain, enfermé depuis trois semaines et qui attendait son extradition vers Beverly Hills pour avoir traversé en dehors des clous. Les gardiens laissaient la lumière allumée toute la nuit pour nous empêcher de dormir. Le jour, la température avoisinait les 40 °C. Il y avait une petite cabine de douche [...] au bout du bloc, et une seule lame de rasoir par jour. La crasse du lavabo de la douche faisait environ dix centimètres d'épaisseur. Je ne me suis ni lavé ni rasé durant mon séjour ⁹.

Après son internement pour « vagabondage » dans les rues de Lancaster, Frank découvrait pour la seconde fois les anomalies du système pénal. Une expérience qui allait le pousser à étudier le droit. Cette précaution se révélera utile lorsqu'il sera confronté, des années plus tard, aux ligues de vertu et groupes de pression supposés agir pour

nettoyer le rock de ses contenus sexuels, violents et sataniques. À sa sortie de prison, on l'informa que son studio allait être détruit afin d'élargir la rue. Il essaya à de nombreuses reprises d'empêcher cette démolition sans le moindre succès. On l'avisa, un jour, qu'il disposait d'un mois pour organiser son départ.

Sa survie était une priorité et il ne voulait pas la jouer autrement qu'en s'engageant tête baissée dans la musique. Il se souvenait du temps où il avait créé avec Les Papp à la batterie et Paul Wood à la basse un *power trio*. Les Muthers tournaient le week-end dans les bars d'Ontario et de Pomona. Le Saints & Sinners ou le Broadside n'étaient certes pas des lieux où l'on venait écouter un groupe en prenant des airs religieux. L'atmosphère qui y régnait s'apparentait plutôt à celle de brûlantes débauches dans un pandémonium. Le trio communiquait avec le public en lui servant un vocabulaire qui dénonçait la morale et ses postures pincées. Il puisait dans le rhythm'n'blues le plus impertinent dont les mégaphones au ton gouapeur s'appelaient Johnny Otis et Hank Ballard. Frank rêvait de remonter sur scène et, tout en envisageant de reprendre contact avec ses anciens camarades, feuilletait le script de *Captain Beefheart Vs. The Grunt People*. Le film ne se ferait jamais, mais il était certain que les thèmes musicaux qu'il avait développés étaient d'excellente qualité. Il confiera à un journaliste de *Coq* qu'ils « n'étaient pas pires que la quatrième face de *Freak Out !*¹⁰ », son premier album. Lors d'une conversation avec Den Simms¹¹, il souligna même fièrement que *Lumpy Gravy*, l'œuvre solo qu'il avait publiée en 1967, devait beaucoup à cet essai de bande sonore.

Au début d'avril 1965, Zappa reçut un appel de Collins qui lui proposait de rejoindre une formation sous contrat au Broadside de Pomona. Leur guitariste venait d'être enrôlé pour effectuer son service militaire et le salaire était de 90 dollars la semaine durant un trimestre. Les Soul Giants réunissaient Ray Collins au chant, Dave Coronado au saxophone, Roy Estrada à la basse et Jimmy Carl Black à la batterie. Seul codicille à ce contrat : le patron ne voulait entendre que des reprises connues. Collins n'eut pas besoin de prier Frank. Il avait besoin de cet argent et serait dans les lieux le lendemain. Sherwood était devenu son chauffeur depuis qu'on lui avait confisqué son permis pour excès de vitesse. Au milieu de l'après-midi, il gara la Chevrolet Bel Air devant la porte du Broadside qui ressemblait à un hangar. Skip, le propriétaire des lieux, accueillit Frank d'une vigoureuse poignée de main en lui réclamant

aussitôt de lui montrer quelques morceaux. Le groupe aligna sans rupture « Louie Louie », « Wooly Bully » et « In The Midnight Hour ». À son air amusé et aimable, on devinait que Skip était absolument conquis. Il se contenta de confier à Collins que Frank possédait un son de guitare suffisamment puissant pour fédérer une clientèle hostile à la *surf music* ou à ce genre de somnifère.

Dans les temps qui avaient précédé la formation des Soul Giants, Collins exerçait le métier de charpentier autour de Pomona. Cette vie était à peine tenable : il en sortait harassé, la tête emplie de poussières d'idéal qui ne menaient jamais à un projet grisant. Il venait chercher au Broadside une atmosphère tonique et peut-être l'inspiration qui finirait par l'arracher à un quotidien de corvées. Il y connut Roy Estrada. Ce natif du comté d'Orange d'origine mexicaine était âgé de vingt-deux ans. Employé dans une scierie, il transportait des grumes et se réconfortait tant bien que mal au sein d'un combo où il tenait la basse. Il avait quitté les Viscounts lorsque Collins lui suggéra de reprendre du service s'ils parvenaient tous les deux à monter un groupe. Le projet était admirable car, en aboutissant, ils seraient libérés de leur triste gagne-pain. Il leur fallait à présent dénicher un batteur. Estrada évoqua Jimmy Carl Black, un garçon qu'il avait rencontré à Santa Ana dans un magasin d'instruments de musique, le West Coast Drum Shop. Pour convaincre Collins de l'auditionner, Estrada précisa que son ami n'était pas un novice. Il donnait des cours de batterie à des enfants. C'était un professionnel.

Carl Black possédait un set de marque Gretsch qu'il avait acheté cinq ans plus tôt, et il l'avait utilisé au sein des Keys, un groupe qui s'était fait une petite réputation en publiant un disque sur le label Ultimate Records. Né en 1938, Jimmy n'avait jamais connu son père, James Inkanish, un Amérindien venu des tribus Caddos de l'Oklahoma. Celui-ci avait enseigné pour le compte du Bureau des affaires indiennes avant d'être fauché par la tuberculose. Sa mère, Linnie Mae McLish, mélange de sang écossais et chickasaw, épousa en 1939 Carl L. Black qui poussa Jim à apprendre le piano. Au lycée, il se mit à la trompette et découvrit, en écoutant Willie Dixon, Fats Domino, Howlin' Wolf, Jimmy Reed et Muddy Waters, qu'il aurait été mieux avisé de s'initier au saxophone pour faire carrière dans le rhythm'n'blues.

Les Soul Giants se devaient d'associer un cuivre. Ce rôle fut attribué à Dave Coronado jusqu'à ce que Frank vienne prendre la place laissée

vacante par Ray Hunt, le guitariste rappelé au souvenir de l'armée. En attendant la destruction du studio Z, le groupe répétait dans la journée à Cucamonga. Les 90 dollars qu'ils empochaient chaque semaine n'autorisaient aucune dépense superflue. Faute de pouvoir acheter une camionnette, ils trimbalaient leur matériel dans leurs propres voitures. La plus spacieuse était celle de Frank, qui avait retrouvé son permis. Mais on jouait à la courte paille pour en être le passager tant celui-ci conduisait sauvagement. Les musiciens s'épuisaient dans d'incessantes allées et venues jusqu'à Pomona, et la situation se compliqua lorsque Frank décida de quitter Cucamonga pour aller s'installer à Echo Park, dans le centre de Los Angeles, où il avait loué un minuscule appartement au 1819 Bellevue Avenue. Le salaire qu'il recevait lui permettait tout juste de payer son loyer et il dut se résoudre à rechercher un petit boulot pour ne pas mourir de faim. Il finit par être employé à mi-temps chez Wallich's Music City, un magasin de disques où des célébrités telles que Judy Garland ou Nat King Cole étaient invitées à rencontrer leurs fans :

Avec ma première paie, je suis allé sur un petit marché philippin, au pied de la colline, où j'ai acheté un sac de riz, un autre de haricots rouges, des condiments pour assaisonner le tout, ainsi qu'une bouteille de bière Miller High Life. Rentré à la maison, j'ai préparé une grande marmite avec l'intention de vivre dessus toute la semaine suivante [12](#).

Une mauvaise alimentation doublée d'une consommation effrénée de café et de tabac affectait sa santé. On diagnostiqua un ulcère gastroduodénal, pathologie dont il souffrirait toute sa vie.

Lorsque Carl Black et Estrada lui rendaient visite dans son trou à rat, ils le trouvaient assis à une petite table, toujours sérieusement affairé. Il disait être las de reprendre les succès de Sam The Sham et de Richard Berry. Lorsqu'il quittait son emploi de disquaire, il se mettait à écrire des chansons compatibles avec le Broadside. Il en avait composé deux : « Anyway The Wind Blows » et « I'm Not Satisfied ». La première émergeait de plusieurs tentatives ébauchées avec Ray au temps du studio Pal. La deuxième était tout à fait inédite. Leurs paroles traduisaient l'envie de passer à des choses sérieuses après avoir longuement erré dans l'illusion sentimentale. Il voulait communiquer ce message en les habillant de doo-wop mais le propos vitaminique de « I'm Not Satisfied » méritait un autre traitement et c'est à travers elle qu'il fléchit vers un rock que l'on pouvait qualifier de « mutant ».

Lorsqu'elles furent présentées au Broadside, Skip fronça sévèrement les sourcils en disant que sa clientèle refuserait d'écouter des chansons qu'elle ne connaissait pas. Frank refusant d'en tenir compte, le couperet tomba : les Soul Giants virent leur contrat rompu. Il n'y avait plus qu'une direction, celle de jouer en secret, de répéter en vase clos une musique dont le style se perfectionnait désormais sous le regard de Zappa qui était devenu leur leader.

Seul Carl Black disposait d'un garage susceptible de recevoir le matériel, dans la maison de son beau-père, à Santa Ana, une localité à cinquante kilomètres de Los Angeles. Frank était un redoutable travailleur qui exigeait de répéter six à sept heures par jour sans s'arrêter. Et son humeur variait dangereusement chaque fois qu'il constatait que ses musiciens ne jouaient pas synchrones. Il avait en horreur cette habitude qu'ils avaient prise de fumer de l'herbe ou de consommer n'importe quelle substance aux effets désastreux. Selon Carl Black, « Zappa était opposé à l'utilisation de tout stimulant. Pire : il prenait en grippe toute personne dont les agissements pouvaient dans l'avenir créer une difficulté ¹³ ». C'était un trait de son caractère et il jugerait tout au long de sa vie ses collaborateurs en fonction de ce paramètre : abstinence totale. Un point de vue qu'il développera plus tard en signalant les liens indéfectibles entre la drogue et les circuits du pouvoir. Ainsi qu'il le confia à Scott Cohen : « Chaque fois que vous prenez de la dope en pensant trouver une évasion, vous vous laissez enfermer dans la main du gouvernement. Chaque fois que vous en utilisez, vous devenez un pion ¹⁴. » Personne n'aurait pu dire ce qui était en train de se tramer. Les Soul Giants passaient leur temps en répétitions, et le climat était si tendu que parfois un musicien osait même dénoncer son régime de forçat. Le plus fragile était Roy Estrada que Frank blâmait souvent parce qu'il peinait à jouer dans le bon temps – c'était, selon lui, une illustration parfaite des effets de la drogue sur la concentration. Estrada finit un jour par quitter la répétition en jurant qu'il ne reviendrait plus. Frank confia à Carl Black la mission de le ramener. Ce qu'il fit sans obtenir la moindre excuse.

Le temps passait, celui des vaches maigres. On décida de faire la tournée des bars pour décrocher quelques contrats. Il fallait imposer coûte que coûte un répertoire original et cela supposait que les Soul Giants disparaissent pour mieux renaître de leurs cendres. Après s'être appelés The Batmen, puis Captain Glasspack and His Magic Mufflers,

Estrada suggéra d'adopter The Mothers. C'était le 9 mai 1965, jour de la fête des Mères ¹⁵. Quelques jours plus tard, le frère de Loretta, l'épouse de Carl Black, peignait en lettres noires le mot « Mothers » sur la peau de sa grosse caisse. Le groupe fut aussitôt engagé à Torrance, au Tom Cat, l'un des premiers clubs des environs de Los Angeles qui exhibaient de jeunes danseuses enfermées dans des cages, les *go-go girls*. Le groupe y révélait les chansons de Frank, interprétées par Ray Collins dans son falsetto le plus haut perché. Pour les glisser sans trop de réticence dans les oreilles non averties, Frank les saupoudrait de reprises attendues, « Louie Louie » ou « Wooly Bully ». Cinq fois de suite, à raison de six nuits par semaine, le set de quarante-cinq minutes rencontrait un solide succès, principalement auprès du public féminin qui en appréciait le ton joyeux et parodique. Les Mothers s'affichaient à présent au Red Flame à Pomona, puis au Shack à Fontana, jusqu'à ce qu'ils se fassent adouber par Hollywood, sur la scène du Brave New World.

À ce moment, le groupe comptait un second guitariste. C'était Alice Stuart, la nouvelle petite amie de Frank. Son jeu qui conviendrait par la suite à des figures comme Joan Baez, Phil Ochs ou Van Morrison, manquait de rythme ou de finesse. Il finit par la débarquer sans s'attendrir. Elle ne savait pas accompagner le solo de « Louie Louie », un thème dont il avait fait un paradigme et que tout guitariste digne de ce nom devait exécuter sans marge d'erreur. Elle fut aussitôt remplacée par Henry Vestine, un futur membre de Canned Heat.

La matière d'un disque avait été globalement assemblée et Frank guettait une opportunité pour le réaliser. Il retrouva Don Cerveris, le scénariste de *Run Home, Slow* qui le présenta à Mark Cheka. Le *pop artist* fréquentait à New York des personnalités remarquables au nombre desquelles les peintres Jaspers Johns et Roy Lichtenstein. Cheka désirait s'éloigner de ce microcosme et caressait le rêve de manager un groupe. Frank l'invita à un concert des Mothers. Cheka était plein d'enthousiasme mais comme il ignorait tout de ce nouveau métier, il écouta les conseils de Herb Cohen, le patron du Cosmo Alley et de l'Unicorn, deux clubs angelenos. On pouvait y assister à des sessions de jazz avec Ornette Coleman et Don Cherry, à des concerts folks avec The Modern Folk Quintet de Jerry Yester, à des récitals de poésie avec Maya Angelou ou encore aux performances iconoclastes de Lenny Bruce. Pour être en phase avec son temps, Cohen exigeait de son équipe qu'elle porte

les attributs de la Beat Generation. Selon Sarah Shrank, les serveurs étaient habillés dans « un style qui pouvait attirer un public curieux de découvrir ce qu'était l'univers Beat ¹⁶ ».

Pour témoigner de son allégeance à la contre-culture, Cohen invita les Mothers à se plier à son *dress code*. Frank renonça à la tenue qu'il avait imposée à ses musiciens. Ils portaient des chemises bordeaux sur des pantalons noirs et étaient coiffés de chapeaux Homburg. Afin qu'ils suivent le pas des nouvelles tendances, Cohen les pria d'aller voir du côté du *Los Angeles Free Press*, un tabloïd hebdomadaire qui rendait compte des événements les plus alternatifs. Il suffisait d'observer leurs rédacteurs pour comprendre que la mode était au débraillé. Frank se dirigea vers le magasin préféré des hipsters. C'était le Salvation Army Used Clothing Store, un bric-à-brac où s'entassaient des vêtements militaires et des tuniques indiennes. Lorsque les Mothers furent ainsi affublés, ils se montrèrent à Cohen qui les trouva tout à fait à son goût.

Depuis sa sortie de prison, Zappa était fâché avec son père qui refusait de le recevoir. Il s'arrangeait avec Candy pour lui rendre visite à Montclair en l'absence de ses parents. L'admiration qu'elle portait à son frère l'incitait à connaître ses nouvelles chansons. Il lui fit lire « Who Are The Brain Police ? » en promettant qu'elle pourrait la chanter sur le disque qu'il allait sortir. Il lui laissa le feuillet sur lequel étaient imprimées les paroles. C'était un trésor dont elle était très fière.

S'il portait la veste des combattants du Vietnam, Zappa ne trempait pas sa plume dans l'encre de l'antiguerre. Il n'ignorait rien cependant des origines de ce conflit. Elles incombaient en grande part au sénateur McCarthy atteint d'une phobie de la subversion qui déboucherait sur la *Red Scare*, une opération destinée à éradiquer le péril rouge. Connue sous le nom de « maccarthysme », cette obsession gagnerait le Parti démocrate, jusqu'à Lyndon Johnson. Brusquement épris de messianisme, le président impliquerait la nation dans une série de raids sur le Laos pour faire échec aux communistes. Le 2 mars 1965, Johnson précipitait, par l'opération *Rolling Thunder*, le déversement d'un demi-million de tonnes de bombes sur le Nord Vietnam avant d'ordonner, sept jours plus tard, l'usage intensif du napalm. Tout au long des années 1980, Zappa évoquerait les conséquences du style paranoïaque de McCarthy sur la liberté d'expression suspendue aux marottes des ligues de vertu et de la nouvelle droite évangélique. Pour l'heure, il écrivait des chansons qui dénonçaient la *Great Society* ^{*4}, un programme que le président

Johnson, dans son discours du 22 mai 1964 à l'université du Michigan, présenta comme le fondement du règne de l'abondance. Il s'agissait de textes extralucides, chargés de soufre et de moquerie, qui accusaient le régime des apparences dont allait accoucher la société de consommation, à grand renfort de propagande, afin de soumettre les esprits au culte de l'économie de marché.

Ses cheveux avaient poussé et la mouche qui ornait sa lèvre inférieure, en référence à Johnny Otis, était taillée d'une façon qui ne varierait plus. Il avait depuis longtemps renoncé à la mode *zoot suit*, souvenir d'une époque où il fréquentait les Pachucos de San Diego, et se façonnait un costume fait de couleurs criardes. Il s'agissait de prendre ses marques aussi loin que possible de l'*American Way of Life* *⁵ qu'il regardait comme un cauchemar. Cette formule relevait de l'hypnose. Elle servait à développer le mythe de la mère de famille enfermée dans une maison au service de son mari, de ses enfants et accessoirement d'un caniche – une maison qu'illuminait la télévision et ses programmes d'endormissement. À l'instar des hippies, longuement couvés par les rebelles de la Beat Generation et globalement instruits par les ouvrages de Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Aldous Huxley, Herbert Marcuse et Wilhelm Reich, les freaks entretenaient avec la drogue et la sexualité des rapports détendus, tout en répugnant à répéter, comme un mantra, « faites l'amour, pas la guerre ».

L'*American Way of Life* qui avait fini par engendrer le *Flower Power* *⁶, une épidémie de bons sentiments, se répandrait sur la jeunesse californienne comme un virus. Frank refusait de se laisser atteindre par une émolliente maladie qui fermait les paupières plus qu'elle ne les ouvrait. Et il ne tarderait pas à la combattre sans demi-mesure. Mais à ce moment, il perfectionnait sa parure de rockeur mutant et semait la panique dans les rues de Los Angeles. Les Mothers étaient au mieux d'affreux jojos, au pire, ainsi que l'écrira Nik Cohn, une réunion de « barbus, grossiers et crasseux » au « look absolument obscène » ¹⁷.

Mark Cheka les avait propulsés à l'Action Club, sur Melrose Avenue, où ils avaient décroché un contrat pour une série de concerts si flamboyants que tous les freaks s'y bousculaient et parmi eux Robert Carl Cohen, un documentariste. Il préparait un film sur la Cité des Anges qui, en 1965, regroupait d'étranges communautés où se mêlaient une actrice adepte du yoga, un illuminé évadé de sa cage dorée pour aller bâtir sur les hauteurs de la ville un temple de la réconciliation avec

l'Univers, un gourou déclarant devant un parterre béat que le LSD enchantait le réel. On y verrait Brigitte Bardot, Sean Connery, Ronald Reagan, le chanteur Bobby Jameson tenant la main de Gail Sloatman (future épouse de Frank Zappa) ainsi que Jay Sebring, le coiffeur des stars, bientôt victime de la folie de Charles Manson qui ferait assassiner Sharon Tate et ses amis par les membres de sa secte.

En 1967, une avant-première de *Mondo Hollywood* fut annoncée au Petit Marigny, sur les Champs-Élysées, lorsque la commission de contrôle, présidée par Georges Gorse, alors ministre de l'Information, décida de son interdiction au motif que le film faisait l'apologie de perversités incluant l'homosexualité. Les Mothers y apparaissaient quelques secondes. Seuls Frank et Carl Black avaient été conservés au montage en raison d'un caprice de Herb Cohen. Sur le point d'emporter le management du groupe, ce dernier avait demandé au documentariste un défraiement exorbitant, et en réponse, le rôle des Mothers fut réduit à celui de simples figurants. La fête organisée pour les besoins du film était l'équivalent d'une *Freak Out Party*. Un mélange de musique plus ou moins improvisée était joué devant un public en transe sous l'emprise de l'acide. Respectant les consignes d'abstinence imposées par Frank, les Mothers animaient sobrement la fête en délivrant un *free rock* des plus psychédéliques avec le matériel que Jim Guercio leur avait prêté. Furtivement enrôlé, à la guitare et au chant, dans le premier disque des Mothers, celui-ci deviendrait par la suite le producteur comblé de Chicago et de Blood, Sweat & Tears. Parmi les danseurs les plus inspirés, on pouvait remarquer la présence de Vito Paulekas, l'une des figures emblématiques de ce qu'était la *freakdom* en 1965, un courant annonciateur du mouvement hippie. Zappa l'avait approché dans son atelier de Beverly Hills où il enseignait la sculpture et où il dirigeait un cours de danse qui s'abreuvait de principes combinant la philosophie indienne des Upanishad et l'atmosphère béatifique des *Portes de la perception*. Dans ce recueil d'essais paru en 1954, Aldous Huxley affirmait que les aspirations de l'être humain ne pouvaient être satisfaites qu'en recourant à la mescaline, une drogue hallucinogène. Paulekas, que tout le monde appelait par son prénom, comme on tutoie une divinité, avait ouvert avec Szou, sa compagne, une boutique de vêtements au croisement de Laurel Avenue et de Beverly Boulevard, à l'ouest de Hollywood. On y trouvait kurtas tissées et filées à la main, écharpes et tuniques en madras, bandeaux versicolores, colliers, sautoirs, sandales,

et toutes sortes d'accessoires qui aussitôt portés désignaient l'appartenance au *New Age* *7, une *doxa* englobant spiritualité indienne, liberté sexuelle sous couvert de fraternité, consommation de drogues naturelles ou chimiques, bonnes vibrations entretenues par un rapport au monde affranchi de paroles et de gestes agressifs.

Vito Paulekas et son ami Carl Franzoni, que Frank surnommait *Captain Fuck*, étaient indissociables. Ils incarnaient ce qu'il y avait de plus avant-gardiste dans l'expression d'un art qui avait cessé de se détacher de la vie, à la suite de Fluxus, une nébuleuse d'actionnistes née à New York au début des années 1960. Fluxus s'opposait à la culture et à l'art débités à la chaîne comme une marchandise. Il défendait « le concrétisme absolu du réel ¹⁸ » dans une forme qui convoquait humour et *happenings* en supprimant toute division entre littérature, musique, art graphique et théâtre. Ce courant fédérait des personnalités telles que George Brecht, Robert Filliou, Nam June Paik, La Monte Young et Yoko Ono. Paulekas et Franzoni étaient devenus une source d'inspiration qui irriguait l'esprit déverrouillé de Frank. Leur rapport à l'art incorporait tout ce qu'il souhaitait développer en fusionnant la farce, les extravagances scéniques et surtout cette évidence qu'un spectacle n'était absolument vivant qu'en laissant les musiciens interagir avec le public. Bien qu'il débitât un discours embué de falbalas psychédéliques, Paulekas jurait qu'il ne se droguait pas. C'était un freak respectable !

Mondo Hollywood exposait les deux visages de l'Amérique. L'un montrait l'innocence des rêves agrémentés de joyeux condiments, l'autre la haine sans cesse dressée contre les déviants. On assistait à une conférence de Gene Autry. Sous le regard blessé de Carol, la fille adoptive de Nat King Cole, le cow-boy chantant développait une série d'arguments en faveur de la croisade morale qui devait mettre un terme aux exactions commises par les populations noires. Il faisait allusion à Watts, un quartier de Los Angeles, mis sens dessus dessous le 11 août 1965 après que trois membres d'une famille afro-américaine eurent été arrêtés pour une infraction au code de la route. Les images montraient des bâtiments incendiés et encore fumants ; résultat de cinq jours d'émeutes ayant entraîné 34 morts, 1 072 blessés, 4 000 interpellations. Selon l'historien André Kaspi, 35 000 Noirs avaient participé au pillage ayant occasionné 35 millions de dégâts matériels :

L'émeutier typique est jeune, souvent de moins de vingt ans ; il a un emploi et a reçu une éducation élémentaire. Rien à voir avec les voyous ordinaires. Pour les sociologues, c'est « le nouvel homme » du ghetto 19.

Guy Debord avait écrit que « la révolte de Los Angeles est une révolte contre la marchandise, contre le monde de la marchandise et du travailleur-consommateur *hiérarchiquement* soumis aux mesures de la marchandise 20 ». D'après lui, les émeutiers étaient parvenus à reprendre les objets dont ils étaient privés, en réaction contre la propagande qui ne cessait de vanter les mérites de la société d'abondance offerte à tous sans discrimination. Frank avait été l'un des rares, avec Guy Debord, à définir l'équation entre le pillage de Watts et la frustration d'un quartier qui s'était emparé, à la lettre, des préceptes de l'*American Way of Life*. Après avoir regardé à la télévision les images de cette mise à sac, Zappa composa une chanson. « Trouble Everyday » rapportait que les émeutiers de Watts avaient subi les attaques de la police (jets de pierres et tirs au fusil) à l'heure où le citoyen moyen savoure l'apéro après avoir rempli son caddie.

L'Action Club ne désemplissait pas, et c'était à présent l'endroit où convergeaient toutes les célébrités pour assister au nouveau phénomène, de Warren Beatty à John Wayne. Ce dernier y avait fait une apparition remarquée, accompagné de deux gorilles. Frank s'apprêtait à monter sur scène quand il fut brusquement empoigné, ses pieds ne touchaient plus le sol, tandis qu'on lui criait : « Je t'ai vu en Égypte, tu étais grandiose ! » Ce n'était pas le contrecoup d'une vision mais les propos désordonnés et bien réels d'un homme un brin bourré et un tantinet querelleur. À la fin du concert, Frank prononça ces mots cinglants :

Mesdames et Messieurs, comme vous le savez, c'est Halloween, et nous espérons des invités de marque. Nous attendions même George Lincoln, le chef du parti nazi américain, qui s'est hélas décommandé, mais heureusement John Wayne nous fait l'honneur de sa présence 21...

Il n'eut pas le temps de terminer sa phrase que le « Duke » se jeta sur le micro en bafouillant : « Si je suis élu, je promets... » Ce fut tout, il n'avait rien à dire.

Les gorilles le ramenèrent à sa table où il continua de boire. Lorsque la salle se fut vidée, le patron, que cet incident avait contrarié, avisa Frank qu'il devait être cool avec le « Duke » car c'était le plus généreux

des hommes. Quand il était plein jusqu'à la bonde, il jetait des billets de 50 dollars. Le band leader qui avait essuyé un dernier affront avant le départ de John Wayne ne l'entendait pas ainsi : Wayne lui avait aplati le Homburg qu'il portait sur la tête en ajoutant que s'il n'aimait pas sa façon de réparer les chapeaux, il fallait qu'il apprenne que, depuis quarante ans, il avait l'habitude de les remettre en forme puis il écrasa de nouveau le couvre-chef. Frank mit un terme à ce débordement en prévenant le cow-boy qu'il ne lui laisserait aucune chance de le sculpter encore. Un geste de plus et il en venait aux mains. Jamais il ne s'encombra de grâces, surtout si l'on prenait une mine d'importance. C'était une attitude qu'il avait cultivée au contact de son père. Il avait essuyé tant de piques alors même qu'il faisait le dos rond. Frank était résolu à ne jamais s'abaisser devant un médiocre. Formé à cette leçon de dignité, John Wayne n'était à ses yeux qu'un minable.

Lenny Bruce était un bien meilleur modèle. Frank avait assisté à toutes ses performances dans le Fairfax District. L'humoriste maniait la phrase comme un nunchaku en nommant les notables qui banalisaient le racisme. Il affichait une homosexualité assumée et se piquait à l'héroïne. La police l'attendait au tournant, l'arrêtant à chaque fin de spectacle après qu'il avait copieusement insulté les auteurs de propos xénophobes. Pour l'envoyer en prison, il suffisait de communiquer à la presse quelques épithètes entendues sur scène. Elles étaient ordurières mais bien moins assassines que celles qu'il recueillait sur des lèvres racistes pour les placer dans ses spectacles. Depuis son premier one-man-show,, au Jazz Workshop de San Francisco, en octobre 1961, il avait été jugé plus de vingt fois, soumis à des peines d'emprisonnement, à des amendes ou à des injonctions à quitter la ville où il se produisait. Le 13 juin 1964, une pétition circula pour voler à son secours. Des personnalités telles que Bob Dylan, Norman Mailer, Paul Newman, Susan Sontag ou encore Elizabeth Taylor la signèrent de bon cœur. Cet élan de solidarité n'empêcha pas les forces de police de continuer à le tracasser à tel point qu'il finit par mourir d'une overdose de morphine – que d'aucuns qualifièrent d'« overdose de police » – le 3 août 1966. Frank adorait ce libre-penseur auquel il rendit hommage à de nombreuses reprises car il insufflait un air frais dont manquait cruellement l'Amérique.

Lenny Bruce n'était pas que l'inventeur du *stand-up* ; il avait amorcé le recours au commentaire social mêlé à la satire qui remplaçait les artifices du gag et de l'effet comique reposant sur « le diable à ressort »

défini par Henri Bergson. C'était celui qui allait « trop loin » en mettant sa peau sur la table comme un oblat à l'authenticité. Il n'était pas unique dans son genre et Frank en fit l'un de ses parangons au même titre que Tom Lehrer, Shelley Berman et Mort Sahl qui s'étaient engagés, chacun à leur manière, sur la voie de l'humour grinçant. Lorsque Herb Cohen leur trouva une date au Whisky A Go Go, les Mothers étaient en quelque sorte formés pour se laisser aller aux pires extravagances. En résidence dans cette discothèque de Sunset Strip, Johnny Rivers venait de décrocher un hit avec « Secret Agent Man ». Tous les clubs de Hollywood se l'arrachaient et, le temps d'une vacance, il céda sa place aux Mothers. Il n'y revint jamais et Frank profita de l'opportunité pour expérimenter la plupart de ses nouvelles chansons, de « Hungry Freaks Daddy » (dédiée à Carl Franzoni) à « Help I'm A Rock » (une parodie de « I'm A Rock », une chanson créée par Simon et Garfunkel). Cohen avait signé un contrat de vingt-deux semaines qui fut soudainement rompu un soir que Zappa proféra le mot *fuck*. C'était pour Elmer Valentine, le patron du Whisky A Go Go, une injure qui trahissait une offense morale.

David Anderle, l'une des têtes chercheuses de la compagnie MGM-Verve, avait eu la curiosité de venir écouter les Mothers et ce fut le coup de foudre. La musique était si innovante qu'il décida d'alerter Tom Wilson, un jeune producteur new-yorkais. Celui-ci avait détecté un grand nombre de talents dans les domaines les plus variés, de Bob Dylan au Velvet Underground en passant par Sun Ra et Cecil Taylor, deux explorateurs du jazz *free form*. Ses oreilles étaient suffisamment averties pour se faire une idée de ce qu'était vraiment le nouveau phénomène. Wilson s'était précipité au Whisky A Go Go avant que les Mothers n'en soient exclus.

Il n'avait pas trouvé utile de suivre le programme jusqu'au bout. Après « Trouble Comin' Every Day », son opinion était fixée. Anderle lui laissa les coudées franches pour entrer dans son catalogue celui que Wilson avait décrit comme l'un des meilleurs groupes de blues blancs. Le 1^{er} mars 1966, l'accord conclu entre le manager des Mothers et le producteur prévoyait la publication de cinq disques, le premier ayant obtenu une avance de 2 500 dollars. Cohen offrait 450 dollars à chacun des cinq musiciens et l'assurance que des fonds viendraient grossir le budget initial. Pour enrichir son disque de multiples couleurs, Frank réclamait dix-huit instrumentistes.

Lorsque *Freak Out !* sortit le 27 juin 1966, c'était le troisième album concept de l'histoire du rock après *Pet Sounds* des Beach Boys et *Blonde On Blonde* de Bob Dylan. Il avait coûté 21 000 dollars à la MGM.

*1. Attribué à Walter Thompson, ce langage scénique composé de signes corporels est destiné à des musiciens pour indiquer des modes de jeu en temps réel.

*2. « Enregistrez votre groupe », suivi de « 13,50 \$ de l'heure ».

*3. Union américaine pour les libertés civiles.

*4. « Grande Société. »

*5. « Mode de vie à l'américaine. »

*6. « Pouvoir des fleurs. »

*7. Aussi appelé, en français, Nouvel Âge.

Dada en action

Le jour où leur contrat avec la MGM avait été signé, les Mothers jouaient au Trip, le club qu'Elmer Valentine venait d'ouvrir sur Sunset Boulevard. Le patron du Whisky A Go Go qui avait précédemment éconduit Zappa le regardait désormais comme une figure incontournable. On lui avait appris qu'il était sur le point de sortir un disque chez l'une des compagnies les plus prestigieuses de Hollywood et il n'aurait manqué pour rien au monde ce rendez-vous avec l'Histoire. Henry Vestine, le second guitariste du groupe, affichait un certain scepticisme. Alors que Zappa souhaitait répéter « Who Are The Brain Police ? » quelques minutes avant le show, Vestine fit gronder sa colère. Il n'était pas choqué par des paroles qui dénonçaient la manipulation des cerveaux, mais il critiquait amèrement le tournant que prenait Zappa en déclarant que sa musique suivait l'influence de Stravinsky et des ragas indiens. Après avoir joué « Who Are The Brain Police ? », il reposa son instrument en lançant méchamment : « Je ne veux pas jouer cette merde ! Je vais rejoindre un groupe de blues, tu ne joues plus de blues, Frank ! » Et il quitta la répétition.

C'était un coup de canif dans le contrat et Wilson menaça de tout annuler à quelques jours de l'enregistrement. Cohen supplia Zappa d'empêcher le départ de Vestine. Mais il refusa de négocier avec le guitariste et lui chercha un remplaçant. Steve Mann avait accompagné Hoyt Axton et Judy Henske, deux chanteurs folks, mais Frank comprit assez vite qu'il n'était pas à la hauteur. Sa dépendance aux drogues était insupportable. Il rencontra ensuite Tim Hardin qui pouvait faire l'affaire mais qui tâtait de l'héroïne, ce qui ne plaidait pas en sa faveur. Elliot Ingber, qui cachait son addiction au LSD, se révéla néanmoins crédible. Wilson était à présent rassuré et il réserva, à compter du 9 mars, les studios TTG qui appartenaient à l'ingénieur du son Ami Hadani. Les sessions allaient se dérouler sur une période de quatre jours. Les premiers titres enregistrés furent « Any Way The Wind Blows »,

« Hungry Freaks, Daddy » et « Who Are The Brain Police ? ». Dans la cabine où il s'était enfermé, Wilson frappait du pied avec ostentation. Il vibrait de tout son être en admirant Zappa qui pliait le groupe à ses vœux comme s'il élevait une nouvelle pyramide. Dès lors qu'un monument exceptionnel était en train de se construire, il était prêt à céder à toutes les exigences. Il prit son téléphone et demanda une rallonge aux financiers de la MGM afin que son génie ne se sente pas contraint de raboter ses plans. Le deuxième jour, répondant de toutes parts à un claquement de doigt, des musiciens auxquels s'étaient mêlés quelques curieux envahissaient le studio. Zappa enregistrait « You Didn't Try To Call Me ? », « How Could I Be Such A Fool » et « I Ain't Got No Heart ». Il était entouré d'un orchestre à cordes et à vents. Leur musique se colorait de striures apocalyptiques jetées par le percussionniste Gene Estes sous le regard halluciné de Kim Fowley assis sur une chaise. Sherwood émettait de savants borborygmes pendant que Bobby Jameson tirait toute la puissance de ses cordes vocales et que Malcolm "Mac" Rebennack, futur Dr John, jouait du piano. Au milieu du studio, juché sur un podium, Zappa donnait le *la* avec rugosité. Estrada sans cesse repris – il ne chantait pas toujours juste – rangea sa basse et déclara qu'on ne le reverrait plus. Carl Black fut de nouveau chargé de ramener le frondeur. De retour devant son micro, Estrada se mit à chanter « Go Cry On Somebody Else's Shoulder » dans un style touchant qu'aucun soprano ne pouvait égaler.

Le dernier jour fut le plus épique. Une centaine de freaks occupaient le studio pour participer à l'enregistrement de « Return Of The Son Of Monster Magnet », une pièce qui s'étirait sur plus de dix minutes. Son titre se rapportait aux productions d'Ishirō Honda. Le réalisateur japonais avait inventé les premiers *tokusatsu* (effets spéciaux) en animant, pour le film *Godzilla*, un monstre gigantesque qui allait inspirer l'industrie du jouet. Le « Monster Magnet » (une figurine aimantée de couleur rouge), commercialisé par la société Wham-O, deviendrait le signe de ralliement de toute une jeunesse dopée au cinéma fantastique. Zappa s'empara du symbole et le grossit dans un déluge sonore qui rappelait les proportions du *Godzillasaurus*, le dinosaure réveillé d'un long sommeil par une explosion nucléaire. Pour illustrer l'émergence d'un tel monstre, et la frayeur qu'elle pouvait susciter, il fallait un concert de clameurs et une chamade percussive d'une intensité sans pareille. Des cris sortaient de corps convulsés par une passion

païenne qui excédait en puissance chaotique ce qu'avait imaginé Stravinsky avec *Le Sacre du printemps*. Ce désordre apparent annonçait l'esthétique de Zappa qui citait des phrases musicales de Richard Berry et de Varèse. Dans cet assemblage de notes furieuses, il y avait toutes les combinaisons orchestrées par Rabelais avec ses charges de « mots de gueule », de pétarades, de gargouillis et de pets, et l'on y trouvait ce que Kurt Schwitters avait préfiguré dans son *Ursonate* (composé entre 1922 et 1932) pour redonner leur prestige aux sons primitifs. Zappa avait invité de tapageuses personnalités qui allaient ébouriffer les oreilles. Vito Paulekas et Carl Franzoni braillaient au milieu d'une bande d'hirsutes rejoints par Paul Butterfield, Les McCann, Danny Hutton (futur leader de Three Dog Night), Terry Gilliam (bien avant qu'il ne devienne un membre des Monty Python) et Suzy Zeiger.

Alors âgée de dix-huit ans, Suzy Zeiger était la fille d'Irving Zeiger qui avait créé un club de tennis sur Mulholland Drive². Elle terminait ses études au lycée tout en occupant un poste de secrétaire à mi-temps au Whisky A Go Go. À ses heures perdues, elle se laissait guider par des affiches qui annonçaient la venue des Byrds, de Lovin' Spoonful ou de Billy Preston dans les clubs de Sunset Strip. Sur la scène du Trip, les Leaves avaient entonné « Hey Joe », une chanson à laquelle Jimi Hendrix donnerait bientôt une dimension planétaire. C'est là que Suzy Zeiger se rendait le plus souvent depuis qu'elle y avait entendu The Grass Roots et leurs accents psychédéliques. En décembre 1965, ils avaient partagé un plateau avec les Mothers et ce fut à cette occasion qu'elle put approcher Zappa, alors qu'il sirotait au bar avec ses musiciens. Elle était d'une beauté renversante et sa voix suffisait à interrompre une conversation tant son charme envoûtait l'atmosphère. Celui qui transformait toute sonorité en couleur susceptible d'enrichir sa palette fut aussitôt conquis, et décida qu'elle aurait un rôle à jouer dans la vie des Mothers. Elle habitait à Laurel Canyon, le long d'une route qui serpentait sous les palmiers et les eucalyptus. Perchée sur une pente recouverte de chaparral, sa maison jouxtait celle des Byrds. Elle vivait là avec deux de ses amies qui allaient accueillir Zappa aussi souvent qu'il le souhaitait. Laurel Canyon était devenu un motif d'évasion.

Quand il eut défini sa méthode pour faire de « Return Of The Son Of Monster Magnet » un geyser, il pensa à la voix capiteuse de Suzy Zeiger. Pour souligner le rayonnement irrésistible de l'appétissante créature, il choisit de la renommer Suzy Creamcheese. Dans l'argot des

hipsters, *cheese* désignait une fille facile. *Creamcheese* serait le synonyme d'une bombe sexuelle. Et c'est ainsi qu'elle ouvrit la pièce par un dialogue avec Zappa où l'on allait entendre :

- Suzy ?
- Oui.
- Suzy Creamcheese ?
- Oui.
- C'est la voix de ta conscience, bébé... euh, je veux simplement vérifier quelque chose... cela ne te dérange pas ?
- Quoi ?
- Suzy Creamcheese, chérie, qu'est-ce qui te pénètre 3 ?

La question restait en suspens mais les réponses qu'elle appelait englobaient toutes les hypothèses, libidineuses ou métaphysiques. Suzy n'était au fond qu'un double de Zappa, celui qu'il endossait par procuration pour orienter l'auditeur dans le sens de ses préférences. Et l'on pouvait y voir un parallèle avec le *Gorgias* de Platon, ce dialogue dans lequel le philosophe recherchant la nature des choses usait de l'interrogation et plus encore de l'*eironia* – l'ironie qui faisait éclater la vérité derrière de beaux discours. Au moyen de ce bref échange, Zappa prévenait qu'il serait toujours un inlassable questionneur, celui qui pique son public sans offrir d'explication à ses démangeaisons. Dès lors qu'il avait surnommé Suzy *Creamcheese*, elle ne manqua pas à son tour de lui trouver un sobriquet. Il portait un manteau de fourrure comme Omar Sharif dans *Le Docteur Jivago* et méritait, selon elle, d'être appelé Omar. Après avoir rejoint l'Angleterre où elle finit par épouser John Hopkins, l'une des figures les plus énergiques du Swinging London, Suzy Zeiger verra sa fonction de « Creamcheese » reprise ensuite par Jeannie Vassoïr ou encore Pamela Zarubica. Au-delà de toute référence au *Gorgias*, on pouvait dire que la relation de Frank avec Suzy Zeiger tenait de l'amour platonique. La maison de Laurel Canyon était à présent le point de respiration où convergeaient Zappa et ses Mothers. À quelques kilomètres du Strip où son avenir s'écrivait, il aimait se réfugier dans le calme du canyon à peine troublé par les vibrations d'une guitare, celle de Barry McGuire. Mais sa vie prit un autre tournant quand il fut invité à poser ses bagages chez Suzy. Il quitta Echo Park sans en éprouver la moindre nostalgie.

En avril 1966, *Freak Out !* était sur le point d'être publié quand

MGM avertit Tom Wilson que la compagnie refusait de mettre sur le marché un disque dont les musiciens se nommaient les Mothers. Le mot pouvait être compris comme une contraction de *motherfuckers*, l'équivalent en français de « fils de pute » ou de « nique ta mère ». Zappa fut informé que la sortie du disque était suspendue jusqu'à nouvel ordre. C'est alors qu'il eut l'idée des « Mothers Of Invention », ce qui évoquait une matrice pouvant accoucher d'un monstre ou d'une musique mutante. Entre-temps, Cohen avait organisé un séjour à Hawaï. Il envoya le groupe dans un night-club de Waikiki, le Da Swamp. Ils y jouèrent durant deux semaines et ce n'était pas de tout repos. Zappa s'arrachait les cheveux en constatant que ses musiciens ne fumaient pas que du tabac. Il s'en éloignait aussi souvent que possible pour aller composer dans sa chambre d'hôtel les chansons d'*Absolutely Free*.

À leur retour, ils participèrent à l'une des manifestations qu'Andy Warhol avait organisées à travers le pays. *Exploding Plastic Inevitable* était un événement multimédia que le *pop artist* avait imaginé comme une « composition de beaucoup de choses qui semblent ne pas avoir de rapport entre elles, et qui pourtant forment un ensemble [...], un jeu entre la piste de danse, la musique, le film, etc.⁴ ». Les Mothers bigarrés et le Velvet Underground en tenue anthracite se retrouvèrent au Trip. À l'issue du concert, Lou Reed déclara : « Zappa est probablement la personne la plus médiocre que j'ai entendue dans ma vie. C'est un mec à deux balles, prétentieux, académique. Il ne peut pas jouer du rock, parce que c'est un loser. Voilà pourquoi il s'habille bizarrement⁵. » Une tirade que Lou Reed tentera désespérément de corriger par la suite. La guerre était ouverte entre les ténébreux de New York et les freaks de la côte ouest, solaires et facétieux.

Cohen programma aussitôt une tournée qui emmena le groupe à Dallas, Detroit, Washington et San Francisco où ils occupèrent par deux fois le Fillmore Auditorium de Bill Graham. Le dernier concert avait eu lieu deux jours avant la sortie officielle de *Freak Out !*. Dans l'avion qui le ramenait à Los Angeles, Zappa révisait ses dernières partitions tout en examinant les nouveaux aspects de sa vie. Cohen alignait tant de dates qu'il était sûr de passer le plus clair de son temps sur la route et parfois dans les airs. Et il se demandait comment il allait accomplir son œuvre dans de telles conditions. Il se dit que les moyens de transport et les chambres d'hôtel deviendraient son bureau de travail par la force des choses. Puis il améliora quelques lignes de « Brown Shoes Don't Make

It » et de « Call Any Vegetable » avant que son avion atterrisse à Los Angeles.

S'il savait que Suzy l'attendait, il ignorait que son amie serait accompagnée d'une charmante jeune fille. Il l'avait souvent vue au Whisky A Go Go, ce qu'elle confirma aussitôt car elle y travaillait en tant que secrétaire. Ses yeux d'ambre fixaient Zappa en le magnétisant, dénonçant plus que de l'admiration. Elle l'aimait et le cœur de Zappa, qui ne s'emballait jamais, se mit à battre fougueusement. C'étaient, comme l'écrivit Verlaine, deux « cœurs qu'une œillade enflamme⁶ ». L'amour qui les avait unis, même la mort ne pourrait pas l'éteindre. Frank et Gail s'installèrent ainsi, tout d'abord, à Laurel Canyon, avant d'emménager dans une autre maison, où naîtrait leur premier enfant.

Née à Philadelphie, le 1^{er} janvier 1945, Adelaide Gail Sloatman était la fille d'un physicien employé par l'US Navy dans le domaine de la recherche sur les armements nucléaires. Élevée en Californie à Hollywood, elle fut la camarade de jeux de Jim Morrison au jardin d'enfants. En 1959, son père fut envoyé en mission en Angleterre, dans le Surrey, où elle suivit les cours de la Marymount International School jusqu'à ce que ses parents s'installent à New York, six ans plus tard. Tout en servant de modèle aux photographes David Bailey et Terence Donovan, elle étudia les arts et le design de mode au Fashion Institute of Technology. Après avoir rejoint Los Angeles en auto-stop, elle croisa le chanteur et producteur Kim Fowley avec lequel elle enregistra « America's Sweethearts », un single publié en 1966 sous le nom de Bunny and Bear. S'il n'avait connu aucun succès, ce disque gravé à cinquante exemplaires lui ouvrit néanmoins la voie des clubs de Sunset Strip où elle parvint à se faire engager au service d'Elmer Valentine quelques mois avant de s'abandonner à Zappa.

Le 27 juin, le double album *Freak Out !* était mis en vente orné d'une photographie solarisée représentant Zappa en manteau d'« Omar » entouré d'Elliot Ingber, de Jimmy Carl Black, de Ray Collins et de Roy Estrada. La pochette communiquait un grand nombre d'informations. On y trouvait quelques images de freaks qui avaient collaboré à l'enregistrement : David Anderle, P. F. Sloan (l'auteur d'« Eve Of Destruction »), Carl Franzoni, Vito Paulekas et deux membres d'honneur d'United Mutations, le club des bienfaiteurs du groupe. Des notes commentaient les quinze titres du disque. Une biographie résumait l'histoire de Zappa et de ses musiciens. Neuf

citations donnaient la couleur du projet et on pouvait lire la fameuse devise de Varèse : « *The present-day composer refuses to die.* »

Une liste de cent quatre-vingt quatre noms regroupait tous ceux qui « avaient contribué de façon importante et de différentes manières à faire de [cette] musique ce qu'elle est ⁷ ». La phrase était suivie d'un « prière de ne pas leur en tenir rigueur ». Elle comprenait des compositeurs, des musiciens, des *songwriters*, des chefs d'orchestre, des chanteurs, des producteurs, des *road managers*, des acteurs de cinéma, des gens de la radio et de la télévision, des fantaisistes, des écrivains, des peintres, des *cartoonists*, des professeurs, des amis et des guides. Au premier rang figurait le nom de Pamela Zarubica, l'un des avatars de Suzy Creamcheese. Ceux qui venaient ensuite brillaient comme un faisceau de pierres précieuses qui servirait à éclairer la totalité du chemin parcouru par Zappa. Maurice Ravel et Arnold Schönberg, Alois Hába et Mauricio Kagel, Luigi Nono et Charles Ives, Pierre Boulez et Karlheinz Stockhausen, Buddy Guy et Willie Mae Thornton, Ravi Shankar et Chatur Lal, Roland Kirk et Eric Dolphy, Salvador Dalí et Yves Tanguy, James Joyce et Lawrence Ferlinghetti, presque tous nourrissaient un intérêt véritable pour le mouvement des avant-gardes du XX^e siècle dans les domaines des musiques savantes, du jazz, des arts visuels et de la littérature. Un texte coiffait une photographie de Zappa grimaçant. Il répondait à la question qui palpitait dans toutes les têtes : « *What is "Freaking Out" ?* » Que pouvait désigner en effet cette expression que le disque mettait en mandorle ? Zappa clarifia les choses :

Sur le plan personnel, *Freaking Out* est le processus par lequel un individu se débarrasse des normes désuètes et restrictives de la pensée, de l'étiquette sociale et des codes vestimentaires afin d'exprimer de façon créative la relation à son environnement immédiat et à la structure sociale dans son ensemble. Des personnes moins perspicaces ont utilisé, pour nous décrire – nous qui avons choisi cette façon de penser et de ressentir –, le mot *Freaks*, d'où l'expression *Freaking Out*. Sur le plan collectif, quand un certain nombre de freaks se rassemblent pour s'exprimer de façon créative à travers la musique ou la danse, ils sont généralement considérés comme des monstres [...]. Émancipés de l'esclavage social national, revêtus de leurs habits les plus inspirés, ces partisans de la libre expression doivent pouvoir se regrouper ⁸.

Le manifeste se concluait par une invitation à rejoindre United Mutations, mais les derniers mots étaient *Freak Out !*, autrement dit : « Soyez dingues, soyez hors normes, déconnez. »

D'un point de vue anthropologique, le vocable *freak* renvoyait au

commerce de personnes atteintes de malformation à la suite d'une maladie génétique ou en raison de facteurs environnementaux. Joseph Merrick (1862-1890), que l'on avait surnommé *Elephant man*, fut longtemps exposé au regard du public qui payait pour le regarder. La tradition du « zoo humain » remontait à l'Antiquité. Elle s'était poursuivie par-delà les frontières et à travers les siècles jusqu'à devenir, aux États-Unis, une juteuse entreprise de divertissement qui lui avait donné le nom de *freak show*. L'exhibition de corps difformes la plus rentable avait été proposée par le magnat du cirque Phineas Taylor Barnum (1810-1891) avec la création d'un show au cœur même de Manhattan. En 1932, *Freaks* ^{*1}, le film de Tod Browning, suscita chez le spectateur une soudaine empathie. Il découvrait des similarités entre la façon dont il vivait l'amour, sans connaître d'anomalie physique, et la peine que ressentait Hans, un illusionniste de petite taille, épris d'une trapéziste aux proportions que l'on ose dire « normales ». Lorsque Zappa vit le film, il lui avait certainement échappé que Hans, le personnage incarné par Harry Earles, était l'un des Munchkins du *Magicien d'Oz*. Ces deux œuvres qu'il admirait passionnément faisaient merveille du biscornu et de l'étrange.

L'injonction répétée tout au long de ses concerts circulait de bouche à oreille comme un blanc-seing pour secouer le vieux monde. « *Freak Out !* » étant devenu un mot d'ordre, Zappa en fit une petite affiche. Glissée dans un battant de la pochette, c'était un jeu de piste qui signalait les clubs, *coffee houses* et commerces branchés où s'épanouissait la *freakdom*. « *Freak Out ! Hot Spots* » signalait trente-six adresses à Los Angeles. En suivant ce parcours, le promeneur néophyte était sûr d'éprouver une métamorphose. Lorsqu'il sortait du *Los Angeles Free Press*, l'ultime point chaud recommandé, son apparence était changée de la tête aux pieds. Dans son édition du 8 juillet, l'organe de l'underground avait précipité chez les disquaires les premiers acheteurs de *Freak Out !* en prévenant que la carte aux trésors, insérée dans l'album, était offerte gracieusement mais que son nombre était cependant limité⁹. MGM avait bâti une campagne en misant sur la rareté. La compagnie fit néanmoins savoir qu'il serait toujours possible de se procurer la *Freak Map* en adressant un billet de 1 dollar à New York où se trouvait son siège. Zappa ne manqua pas de préciser que cette opération n'avait pas le moindre « potentiel commercial ».

Le disque avait obtenu un succès d'estime. L'année suivante, en

1967, il s'en était écoulé 30 000 copies et, le 11 février, *Billboard*, le baromètre de l'industrie phonographique, positionnait *Freak Out !* à la 130^e place. Sa réception critique n'avait pas été un concert de louanges. Dans les colonnes du *Los Angeles Times*, Pete Johnson certifia que ce disque qui agressait les tympan assurait une rente à tous les fabricants d'aspirine ¹⁰. Le *Los Angeles Herald Examiner* publia une chronique de Bob Levinson au titre évocateur : « Les Mothers inventent des sons pires que la musique ¹¹. » Lorraine Alterman rédigea un article teinté d'ironie : « Mères et pères, vous pensiez que les Beatles étaient mauvais. Vous vous êtes insurgés contre les Rolling Stones, Sonny & Cher vous repoussaient. Eh bien, vous n'avez encore rien vu. Les Mothers Of Invention sont là, avec un album intitulé *Freak Out !* [...] Leurs habits sont affreux et je m'y connais en vêtements. Leurs cheveux et leurs barbes sont dégoûtants. Ils sentent mauvais. [...] La prochaine fois que les Beatles, les Stones ou Sonny & Cher viendront en ville, accueillez-les à bras ouverts ¹². » *Cash Box* décrétait que les Mothers Of Invention étaient tout à fait à la hauteur de leur nom. Ils avaient produit un rock étourdissant au moyen d'instruments comme des épingles à cheveux et des pinces à épiler ¹³. Dans le meilleur des cas, la critique brocardait gentiment. Dans le pire, elle désignait Zappa comme un infréquentable qui allait attirer l'attention d'autres infréquentables. Lorsque *Freak Out !* traversa l'Atlantique, il obtint les louanges de Paul McCartney qui chuchota, mais assez fort, que ce disque avait été une source d'inspiration au moment où il préparait *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. En apprenant que Macca avait érigé *Freak Out !* en modèle, Zappa se contenta de dire qu'à la différence des Beatles son groupe n'agissait pas, et n'agirait jamais, dans le but de se faire du fric.

La première minitournée qui avait accompagné la sortie de *Freak Out !* fut l'occasion de montrer à la télévision ce qu'était une « bande d'affreux ». Invités de l'émission « Swingin' Times », enregistrée à Detroit sur le canal 20 de WKNR, l'animateur leur demanda d'interpréter en *play-back* une chanson de leur choix. Zappa accepta le simulacre à la condition de pouvoir bricoler un décor avec ce qu'il avait vu dans les coulisses. C'était un capharnaüm d'objets ramassés au hasard comme s'il voulait faire entrer le monde dans un sac. Une fois le désordre créé, les Mothers se mirent à jouer en exécutant mécaniquement des gestes répétitifs sans relation avec les paroles. Ils venaient de souffler les « premières bouffées de dadaïsme télévisuel en

prime time ¹⁴ ». Le jour suivant, le groupe se produisait à Dallas, dans un centre commercial, au milieu d'adolescents tirés à quatre épingles dans le style des années 1950. Le groupe jouait en direct devant les caméras de télévision lorsque surgit d'on ne sait où Carl Franzoni en collant rose. Dans ce temple sacré de l'abondance, son numéro de ballet était véritablement diabolique.

Le 23 juillet, les Mothers intervinrent dans le cadre de manifestations organisées par le *Los Angeles Free Press*. Jerry Hopkins, le journaliste chargé d'annoncer l'événement, présenta GUAMBO (acronyme de *Great Underground Arts Masked Ball and Orgy*) comme « un acte d'amour ». Au rendez-vous de la débauche, la police de Los Angeles attendait mille cinq cents freaks. Deux étages du Danish Center avaient été aménagés pour accueillir la bacchanale. Au-dessus de la salle de danse, un comptoir proposait d'aphrodisiaques breuvages. Sept cent cinquante personnes allaient et venaient en offrant des fleurs aux policiers qu'elles rencontraient. Les Mothers avaient taillé un set à la démesure du raout. Ils s'étaient revêtus de costumes hideux et jouaient aussi salement que possible. GUAMBO mettait les pendules à l'heure de la contre-culture et ce fut l'occasion de déballer tout un bric-à-brac de nouveautés, tant sonores que visuelles. Sound Machine, le groupe de Clem Floyd, jouait sous un déluge de mandalas projetés au plafond. On pouvait assister à un concert de Lowell George & The Factory ou se défoncer à la bière, et à bien d'autres choses, tout en regardant *Pleasure Faire*, un court-métrage de Terry Nowak, tourné en 1963-1964, sur la naissance du mouvement hippie.

Instruit de savantes références qui englobaient Ornette Coleman et Igor Stravinsky, le « jeu sale » des Mothers faisait résonner un joyeux grabuge. Cet épisode où les fauves étaient lâchés préfigurerait la création, l'année suivante, d'Intercontinental Absurdities, une entreprise que Zappa dédiera à « *Dada in Action* ». Une oriflamme agitée avec d'autant plus de conviction qu'il avait suivi à la télévision un reportage sur une manifestation hippie, le 25 mars 1968, réagissant à l'exposition organisée au MOMA sur le thème de *Dada, Surrealism, and Their Heritage*. Dans leurs vêtements fleuris, les protestataires soulevaient des banderoles sur lesquelles on lisait : « Nous animons l'esprit dada en étant ici plutôt qu'à l'intérieur du musée. » Dada ne tolérait pas qu'on l'étouffe dans des vitrines ; c'était une évidence que Zappa voulait ébruiter.

Le *Freaking Out* dont il était le porte-voix avait pris une telle ampleur que la police surveillait tout rassemblement susceptible de servir de prétexte à la consommation de drogues. Son rôle de premier plan dans la défense de la liberté d'expression le poussait à clarifier sa position. Il lui fallait préciser que les Mothers ne faisaient pas la propagande des stupéfiants. Il fit ainsi paraître dans le *Los Angeles Free Press* une mise au point qui confirmait un article de Carl Franzoni publié dans le même journal, quelques jours auparavant ¹⁵. En tant que membre des Mothers, ce dernier réprouvait l'usage du LSD. Zappa en profita pour faire savoir que Franzoni ne faisait pas officiellement partie des Mothers avant d'entrer dans le vif du sujet :

Nous, en tant que groupe, ne recommandons pas et rejetons en vérité toute substance animale/minérale/végétale/chimique, tout véhicule et/ou procédure qui tendrait à réduire le corps ou l'esprit d'un individu (*un vrai individu*) à un état d'inconscience ou d'insensibilité ¹⁶.

À ceux qui affirmaient que sa musique ruisselait de paradis artificiels, il répondait : « Je n'utilise aucune drogue. J'ai fumé quelquefois mais ça m'endormait et me donnait mal à la gorge ¹⁷. » L'étiquette « psychédélique » qu'on lui collait parfois ne désignait pas nécessairement un merveilleux voyage. C'était selon lui « une marchandise d'emballage [...], l'équivalent d'un nom de marque sur un papier de savon ¹⁸ ».

Après avoir ainsi montré qu'il tenait fermement les rênes et que son groupe produisait une musique destinée à ne jamais vous assoupir, Zappa se remit au travail. Il préparait les répétitions d'*Absolutely Free*, un disque qui dénonçait de manière toujours plus offensive le régime des apparences et des illusions. Pour en augmenter les secousses, il développa sa section rythmique tout en incorporant claviers et instruments à vent. Il recruta Donald Ward Preston, un pianiste nourri de musique savante et de jazz. Celui-ci écoutait des œuvres de Boulez, de Xenakis et de Penderecki tout en accompagnant le batteur Elvin Jones et le flûtiste Herbie Mann. Sa capacité à embrasser tous les styles, y compris le rock, en faisait un collaborateur précieux.

John Leon “Bunk” Gardner, venu du Cleveland Philharmonic Orchestra, était un souffleur multi-instrumentiste. Il s'était entraîné à la clarinette tout au long de son adolescence en écoutant des disques de

Miles Davis, de Dizzy Gillespie et de Charlie Parker tandis que son frère Buzz le chaperonnait à la trompette. Antonio Salas, dit Billy Mundi, sortait du premier enregistrement de Tim Buckley, au titre éponyme. Il n'était sans doute pas un batteur remarquable, mais il savait parfaitement lire une partition. Cette configuration qui avait réalisé *Absolutely Free* en novembre 1966 allait bientôt se retrouver à New York pour célébrer les fêtes de Thanksgiving. Le succès au Ballroom Farm avait été relayé par une presse élogieuse qui évoquait un groupe capable de jouer un mélange de rock et de musique sérieuse en citant Stravinsky. Dans son édition du 1^{er} décembre, *The Village Voice* vantait leur sens aigu de la parodie – un passage du *Boris Godounov* de Moussorgski avait été identifié – et de la satire sociale en comparant les chansons des Mothers à celles des Fugs, le groupe d'Ed Sanders et Tuli Kupferberg. Le journaliste concluait : « Les Mothers Of Invention sont à suivre de près, leur leader Frank Zappa mérite l'attention et les 3 dollars que vous dépenserez en allant le voir ¹⁹. » Après deux semaines de concerts à Montréal, Zappa s'enferma dans un studio à Los Angeles pour enregistrer en trois jours *Lumpy Gravy*. C'était le premier disque publié sous son nom. Il le qualifia de ballet musical. La suite s'écrivait à New York, au Garrick Theatre, où les Mothers allaient réinventer Dada quinze semaines d'affilée à compter du 23 mars 1967, donnant deux concerts chaque soir, six jours sur sept.

Cette ancienne salle de cinéma, d'une capacité de trois cents places, se situait à Greenwich Village au 152 Bleecker Street. Elle appartenait à Howard et Elly Solomon. On y trouvait au sous-sol le café Au Go Go qui avait autrefois accueilli quelques outsiders du *folk revival* tels que Karen Dalton et Dave Van Ronk. Le budget qu'on leur avait alloué était de 103 000 dollars, mais une fois payé le prix de la location et de l'électricité qui s'élevait à 1 500 dollars, chaque musicien en recevait 200 pour l'hébergement et la nourriture. Zappa et Gail, alors enceinte de trois mois, prirent une chambre à l'hôtel Van Rensselaer sur la 11^e Rue. La pièce qu'ils occupaient dans le bâtiment de grès rouge était si sale qu'il était inutile d'essayer de nettoyer la crasse déposée sur les meubles depuis de longues années. Toute cette poussière semblait provenir de l'activité de la centrale thermique de Con Edison, une pollution qu'Ed Sanders avait tenté de dénoncer en appelant les riverains à déposer au siège de la compagnie leurs morves noircies par le poussier.

Gail finit par louer un appartement au 180 Thompson Street. Ils

disposaient à présent d'un salon, d'une cuisine, d'une chambre et d'une salle de bains. Ce luxe tout relatif avait un coût déraisonnable. Au début de chaque mois, les poches étaient souvent vides. Ils trouvèrent un « placard » au rez-de-chaussée d'un *brownstone* sur Charles Street, à quelques centaines de mètres du Garrick. On y vivait en communauté depuis que Bobby, le frère de Zappa, accompagné de Dick Barber et de Bill Harris, étaient venus s'y entasser pour participer à l'événement. Alors qu'ils étaient regroupés dans le salon, dormant à même le sol dans des sacs de couchage, Zappa leur demanda de se serrer pour accueillir une nouvelle recrue.

À peine sorti d'*Absolutely Free* et de *Lumpy Gravy*, il pensait à un prochain album. Tout était assemblé dans sa tête mais il refusait à présent de bricoler lui-même les pochettes de disques. Sandy Hurvitz, une jeune fille rencontrée à New York, lui suggéra de contacter Calvin Schenkel, son ancien petit ami diplômé du College of Art de Philadelphie. L'artiste tombait à pic pour réaliser le détournement que Zappa avait projeté : une parodie de la pochette de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Il s'était forgé un style qui mélangeait l'art naïf et les bandes dessinées, sous l'influence notamment de George Herriman, le créateur de *Krazy Kat*, un comic strip qui avait obtenu les hommages du poète d'avant-garde e. e. cummings. Zappa était curieux de découvrir ses travaux. Arrivant de Philadelphie, Schenkel trouva à se loger dans un appartement insalubre de Hell's Kitchen *2, un quartier de Manhattan dont le nom n'était pas usurpé, si bien qu'il accepta comme un billet pour le paradis de venir renforcer la communauté de Charles Street. Sa gentillesse égalait un immense talent comme en témoignaient les planches issues de ses cartons où des croquis anthropomorphes, à la manière de Grandville, jetaient sur ses contemporains un regard ravageur. Zappa venait de dénicher l'auteur de la pochette de *We're Only In It For The Money*. À cet instant, Schenkel entamait une longue carrière de graphiste-collagiste. Une signature immédiatement identifiable qu'il graverait sur vingt-six albums de 1968 à 2010.

Le grand événement au Garrick avait été inauguré par un concert de Richie Havens assisté d'un joueur de tabla. Puis les Mothers s'annoncèrent sur le riff de « Louie Louie ». Après quelques mesures, Zappa décida d'inviter un spectateur à monter sur scène pour galvaniser une salle qu'il jugeait endormie. Un jeune homme se porta volontaire qui se mit à bafouiller les paroles de Richard Berry devant un parterre en

transe. Le spectacle intitulé *Absolutely Freee* avait pour sous-titre « Pigs and Repugnant », c'est dire s'il prévoyait un concentré d'atrocités. Le succès fut si foudroyant qu'il attirait chaque soir une foule plus nombreuse. Son déroulement ne variait guère : la première partie était souvent assurée par Richie Havens, Tim Buckley ou encore Tiny Tim, avant l'irruption de Zappa et de ses musiciens qui ne manquaient jamais d'idées pour interagir avec le public et improviser des séances toutes plus inattendues les unes que les autres. Sandy Hurvitz chantait ses chansons sous le nom d'Uncle Meat, puis elle était relayée par un spectateur désigné d'office, immédiatement pourvu d'un tambourin ou de maracas. Celui-ci s'appelait Sal Lombardo et il s'acquittait si bien de son rôle que Zappa finit par le présenter comme un membre du groupe. L'invention ne tarissait jamais, c'était une matrice qui ne se répétait pas et l'on pouvait être sûr d'assister chaque fois à un nouveau spectacle. Deux garçons, surnommés Leopold et Loeb²⁰, qui n'en manquaient aucun, l'avaient bien compris : « À la fin de la saison, ils sont venus nous voir en coulisses et ont montré, les larmes aux yeux, une pochette qui contenait tous leurs tickets²¹. » Zappa se rappelait que l'un d'eux avait sauté sur scène pour supplier, avant de se rouler par terre, qu'on l'arrose de soda. Un autre, surnommé *Louie le dindon*, riait sur une note aiguë, et ses gloussements méritaient d'être fixés sur disque. *Lumpy Gravy* le compterait au nombre des voix enfermées à l'intérieur d'un piano où l'hilarité le disputait à des formes verbales délicieusement hermétiques.

Absolutely Freee désignait au choix l'entière liberté ou la gratuité totale. Albert Camus écrivait en 1951 que « la théorie de l'acte gratuit couronne la revendication de la liberté absolue²² ». Pour Zappa, celle-ci prenait sa source chez Dada. C'est là que s'exprimait l'esthétique du débordement, le charivari considéré comme l'un des beaux-arts. Au Garrick, il amplifiait les recommandations de Hans Richter qui appelait à rire de tout, du Kaiser comme de la patrie, des sucettes comme des panses à bière. L'acte gratuit passait par le futoir ou ce qui pouvait lui ressembler. Et il s'empara d'objets, de joujoux, d'effigies susceptibles de signifier la subversion et le contre-ordre. Quand Carl Black s'arrêtait de jouer et que Collins ne chantait plus, Estrada « vaudouisait » des poupées derrière un piano qui tenait lieu de castelet. Une girafe achetée dans un magasin de jouets fut transformée, à l'aide d'un tube, en ustensile projetant de la crème fouettée. Lorsque le groupe entonnait « Call Any Vegetable », un hymne aux légumes doués de parole,

Sherwood assis au milieu du public traversait la salle avec un panier rempli de primeurs qu'il jetait sur les premiers rangs.

Durant l'été, le bruit courut qu'un hippie avait assassiné un marin. On disait que Greenwich Village allait être le théâtre de représailles contre les chevelus. Un jour que les Mothers répétaient au Garrick, ils virent arriver trois marines aussi silencieux qu'un cimetière. Zappa leur demanda poliment s'ils étaient en forme. Ils étaient parfaitement détendus, disposés à ne rien casser. C'est alors qu'il voulut savoir s'ils connaissaient quelques chansons. L'un d'eux répondit qu'il avait appris les paroles de « House Of The Rising Sun » dans la version des Animals (1964) et d'« Everybody Must Get Stoned », c'est-à-dire « Rainy Day Women # 12 & 35 » de Bob Dylan. Il leur proposa de s'entraîner à les chanter car il souhaitait les inviter sur scène. Ce qu'ils firent toute l'après-midi en s'abreuvant d'alcool. Lorsqu'ils s'installèrent derrière les micros, dans un état d'ivresse avancé, Zappa avait imaginé un petit scénario. De derrière le piano où Estrada stockait ses poupées, il choisit la plus grande en leur suggérant de s'en servir pour donner au public une idée de ce qu'étaient les techniques de combat au Vietnam – il précisa qu'ils l'utiliseraient à l'image d'un « petit Viet ». Le groupe jouait dans le style d'Albert Ayler, en jetant des stridences qui évoquaient un climat de guerre. Les marines éventrèrent la poupée, arrachant chacun de ses membres. Quand sa tête fut coupée, le public était divisé. Une partie se désopilait, l'autre essayait des larmes. Zappa félicita les soldats pour leur démonstration de férocité. C'était l'une de ces étranges provocations dont il avait le secret pour secouer les consciences comateuses.

S'il s'était rangé derrière la formule « Dada en action », son projet était plus ambitieux qu'une simple défense de l'acte gratuit. Il concevait la musique comme un commentaire sur la société de son temps. Et il n'ignorait pas que ses *atrocités* étaient insuffisantes pour rendre compte des horreurs perpétrées par le gouvernement des États-Unis. À Frank Kofsky, journaliste de *Jazz & Pop*, il confiait :

De nombreuses personnes pensent qu'un nouveau mouvement politique, le nouveau mouvement politique idéal, consisterait à tout casser et à recommencer avec des tribus coiffées de plumes déclarant que tout le monde doit s'aimer. C'est un mensonge. Les enfants ne s'aiment pas, ils sont pris là-dedans comme ils pourraient se retrouver dans n'importe quel club – c'est l'équivalent d'un gang de rue. Ce ne sont que des Pachucos propres, un peu poilus peut-être [23](#).

Lorsque Kofsky lui demanda si sa musique avait également pour fonction d'éduquer, il répondit qu'elle cherchait à « synthétiser ». Ce mot, il l'entendait comme un ensemble de procédés susceptibles de galvaniser des cervelles assoupies et il dressa la liste des *atrocités* qu'il avait exposées au Garrick. Le journaliste lui soumit l'idée que son action était peut-être révolutionnaire. Il acquiesça en précisant que s'il songeait à une révolution, elle ne serait pas bâclée mais préparée efficacement. Il souhaitait retourner le système contre lui, de la même façon que l'on tend un miroir éblouissant d'horreurs.

Plus fondamentalement, le musicien s'engageait à ce moment dans la transformation des paysages sonores en usant de tous les moyens mis à sa disposition par la technologie pour modifier l'expression de ses guitares. Pionnier de la révolution électronique naissante, il testait des modules contrôlables au pied qui permettaient de produire des effets de distorsion dans le traitement du son. Le *crunch* ou le *sustain* étaient le résultat de ces modulations qui comprimaient les notes jouées en augmentant leurs harmoniques. Les 21 et 23 juillet, Jimi Hendrix était sur la scène du café Au Go Go. Zappa le rejoignit et ce fut l'occasion d'expérimenter leurs pédales d'effets. Profitant de ce que Miles Davis donnait une série de concerts avec son Second Quintet (Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter et Tony Williams) à Greenwich Village, Hendrix se rendit au Village Gate en compagnie de Buddy Miles, son batteur, puis ils décidèrent d'aller rendre visite à Zappa dans son appartement de Charles Street. Buddy Miles, dans un état second, finit par s'endormir pendant que les deux guitaristes évoquaient jusqu'à l'aube leur relation avec le jazz et particulièrement l'influence des pédales wah-wah sur l'avenir de la musique.

Après leur saison au Garrick Theatre qui avait vu défiler sur scène, et parfois dans la salle, Robert Charlebois, Howard Kaylan, Mark Volman, Paul Simon, Art Garfunkel et Ian Underwood, les Mothers s'enfermèrent dans les studios Mayfair de New York pour poursuivre l'enregistrement de *We're Only In It For The Money*. Ian Underwood attendait depuis longtemps une opportunité pour approcher Zappa. L'occasion lui fut offerte un jour que Carl Black discutait avec Estrada devant l'entrée du Garrick. Il leur dit simplement : « Je joue du sax et du piano. J'aimerais rejoindre le groupe. » Le postulant expliqua qu'il avait obtenu à Berkeley un diplôme en composition et gravé quelques disques avec Jimmy Giuffre et Herb Pomeroy. Carl Black lui promit qu'il allait

arranger un rendez-vous avec Zappa. Lorsqu'ils furent l'un en face de l'autre, le band leader questionna Underwood : « Que sais-tu faire de vraiment génial ? » Le musicien ne trouva aucune réponse et quitta la pièce en regardant ses pieds. Zappa l'attrapa par la manche et lui montra la partition d'« Absolutely Free ». Après l'avoir rapidement déchiffrée, Underwood s'entendit dire d'une voix qui ne plaisantait pas : « Tu fais partie du groupe ! » Bien plus qu'un sideman, celui qui savait tout de Mozart allait superviser les répétitions chaque fois que Zappa s'isolerait pour écrire ou perfectionner un solo. Fin août, il s'envola vers Londres en compagnie de Cohen pour préparer la venue des Mothers au Royal Albert Hall où l'attendaient les membres du London Philharmonic Orchestra.

Avant de rejoindre Londres, Zappa avait épousé Gail, enceinte de neuf mois, à l'hôtel de ville de New York. Une cérémonie sans tralala. Il avait même oublié d'acheter une alliance et se contenta d'un stylo à bille gravé d'un « Félicitations de la part du maire, Mr. Lindsay » qu'il épingla sur la robe de grossesse de sa femme. Au moment de prendre l'avion, il lui téléphona pour prendre de ses nouvelles. Elle était sur le point d'accoucher et ils s'interrogèrent sur le prénom qu'ils allaient donner au bébé. Zappa suggéra que si c'était un garçon, ils l'appelleraient Motorhead ; si c'était une fille ce serait Moon Unit. Moon Unit naquit à New York le 28 septembre 1967.

De retour à Los Angeles, avant la première tournée européenne qui allait conduire les Mothers de Londres à Copenhague pour une série de six dates, Gail avait emménagé dans une maison *₃ ayant appartenu à Tom Mix, un acteur et réalisateur de westerns. Il l'avait fait construire dans un secteur arboré au croisement de Laurel Canyon Boulevard et de Lookout Mountain Drive. C'était une cabane de briques et de bois dotée d'un salon mesurant vingt-trois mètres de long sur dix de large, avec une imposante cheminée. Au sous-sol, une piste de bowling et une cave à vin serviraient de refuge pour les répétitions du groupe. La communauté qui va s'y installer accueillera les danseuses de la compagnie de Vito Paulekas ; parmi elles, Christine Frka, future baby-sitter de Moon, et membre des GTO's, le *girl group* que Zappa allait produire en 1969. Appuyé sur les branches d'un arbre, un belvédère desservi par un escalier en colimaçon offrait une vue sur le canyon. Calvin Schenkel habiterait ce perchoir pour y façonner les images des futures pochettes de disques.

Lors de son séjour à Londres, Zappa eut besoin des services d'une

dactylo pour taper « en anglais » les paroles d'*Absolutely Free*. Lorsque Pauline Butcher se présenta devant la chambre qu'il occupait au Royal Garden Hotel, la porte s'ouvrit sur un chevelu en t-shirt orange et pantalon rose – elle offrait habituellement ses services à des personnalités comme l'empereur Hailé Sélassié, Gregory Peck ou le mime Marceau –, et elle crut s'être trompée. Il confirma qu'il était bien Zappa et qu'elle pouvait l'appeler par son prénom. Elle ne savait rien des Mothers et fut immédiatement renseignée lorsque son employeur lui tendit la pochette de *Freak Out !* en précisant que c'était l'œuvre de « mauvais garçons ». Puis il lui expliqua que son deuxième album venait de sortir, accompagné d'un livret que les Anglais apparemment ne savaient pas lire. Sa mission consisterait à le traduire pour *International Times*, le bimensuel de l'underground londonien. S'étant parfaitement acquittée de cette tâche, elle fut invitée à se rendre au concert du Royal Albert Hall, le 23 septembre. Elle en fut éblouie. Nonchalamment, Zappa s'était avancé vers le micro. Il avait aspiré une longue bouffée de cigarette. Tout en recrachant la fumée, il avait salué la salle d'une voix lascive : « *Hello boys and girls.* » Ce qui était arrivé ensuite avait plongé Pauline Butcher dans une douce béatitude. Elle découvrait l'ironie dont les Mothers faisaient preuve en déformant « Baby Love », le *smash hit* des Supremes, la manière dont ils pastichaient « Louie Louie » en rhabillant la chanson de nouvelles paroles, « Plastic People » qui dénonçait les artifices dont on se fardait dans la vallée de Laurel Canyon, ainsi que les reprises amusées de « Blue Suede Shoes » et de « Hound Dog »... tout cela emmené par un chef auquel répondaient des musiciens entraînés par des gestes, affranchis des règles classiques de la direction d'orchestre. Ce spectacle l'avait véritablement bouleversée. Elle avait immédiatement compris que Zappa usait de l'humour comme d'une arme. Ses flèches ciblaient le rêve américain et l'utopie hippie. La présentation qu'il avait faite d'« America Drinks And Goes Home » suffit à l'édifier : « Les Américains sont hideux ; cette musique leur est dédiée ²⁴. »

Dans les jours qui suivirent, ils discutèrent de ses nombreux projets. Il s'apprêtait à fusionner dans deux disques à venir la satire et le doo-wop, le rock et la pataphysique, Stravinsky et le jazz le plus avant-gardiste. Stein & Day, une maison d'édition new-yorkaise, venait de lui passer commande d'un ouvrage sur le rhythm'n'blues. Il était si affairé qu'il proposa à Pauline Butcher de l'aider à réunir la documentation. En

mai 1968, après avoir convaincu Cohen et Gail de ses capacités, elle s'installait à Laurel Canyon, où une pièce lui était réservée. Secrétaire à plein temps, elle commença à parer au plus urgent : la saisie d'un manuscrit dont la remise avait été fixée le 1^{er} janvier 1969. Jamais il ne fut achevé, Zappa l'avait abandonné au profit de son œuvre sonore. L'assistance de Butcher se révélait d'autant plus nécessaire et elle collabora à la mise en forme de nombreux textes (articles, essais, chansons, scripts) jusqu'en 1972.

*1. Titre en français : *La Monstrueuse Parade*.

*2. « La cuisine de l'enfer. »

*3. Au 2401 Laurel Canyon Boulevard.

La continuité conceptuelle

À vingt-sept ans, Zappa était père de famille et « mère » d'une bande d'hirsutes qui emmenait le rock vers des contrées inexplorées. Jamais Pauline Butcher ne l'avait surpris en train de lire un livre. L'imposante liste de noms qui accompagnait la pochette de *Freak Out !* trahissait néanmoins son goût pour la littérature. En signalant James Joyce et Lawrence Ferlinghetti, il soulignait que ses préférences allaient aux prosateurs et aux poètes les plus avant-gardistes. On pouvait supposer qu'il lisait à l'abri des regards et à ses heures perdues. Lorsqu'on le questionnait sur les bénéfices de l'école, il répondait toujours qu'il valait mieux la fuir et se former soi-même dans une librairie ou une bibliothèque. Et il exhorterait ses enfants à consulter tous les ouvrages disponibles sur Dada. Au début de sa relation d'amour-amitié avec la guitariste Nigey Lennon, il l'invita à découvrir l'auteur de *La Métamorphose*. « Frank semblait familier de tous les écrits de Kafka, y compris une œuvre aussi obscure qu'*Un médecin de campagne*¹ », rapporte-t-elle dans un recueil de souvenirs. C'était un conseil de lecture qu'il avait proféré sur *We're Only In It For The Money* en appelant à étudier *La Colonie pénitentiaire* pour mieux comprendre « The Chrome Plated Megaphone of Destiny », la pièce instrumentale qui refermait le disque.

Écrite en octobre 1914, cette nouvelle décrivait le mécanisme d'une herse gravant une sanction dans la chair d'un condamné. L'appareil enfonçait des pointes qui dessinaient une arabesque autour de diverses formules. L'une d'elles était : « Respecte ton supérieur² ! » Le sombre récit permettait d'éclairer l'auditeur sur d'autres titres de l'album. Celui-ci accusait, sur un ton acide, les dérives d'un système militaire et judiciaire qui avait pris pour cible les hippies. « Concentration Moon » évoquait leur déportation dans des camps, suivant l'hypothèse de Richard Nixon. L'information communiquée par quatre partenaires de l'Underground Press Syndicate révélait que le gouvernement envisageait

de rouvrir six lieux de relégation avec l'aide du FBI qui les rempliraient de radicaux subversifs. Il s'agissait des camps de concentration, ainsi qualifiés par le président Franklin Roosevelt, qui avaient accueilli, au cours de la Seconde Guerre mondiale, cent dix mille Japonais coupables d'appartenir à une « race ennemie ».

Dans ce même album, Zappa s'était inspiré d'un auteur de science-fiction pour composer « Absolutely Free » dont le premier mot, *discorporate* ^{*1}, provenait du roman de Robert A. Heinlein, *En terre étrangère*, paru aux États-Unis en 1961. Au détour d'une conversation avec Ben Watson, il avait confié la forte impression qu'il avait ressentie en lisant *Ulysse* de James Joyce ³. Nigey Lennon allègue par ailleurs qu'il était parfaitement familier des écrits de Philip K. Dick et de Thomas Pynchon. Si on lui demandait de citer quelques noms d'auteurs qui l'avaient profondément marqué, il avançait ceux de Cordwainer Smith (pour deux de ses nouvelles : *Le Jeu du Rat et du Dragon* et *La Ballade de C'Mell*) et d'Isaac Asimov dont il appréciait *Le Cycle de Fondation*. Mais l'ouvrage qu'il avait le plus exploré était assurément *Le Festin nu* de William Burroughs. Durant la Nova Convention qui avait réuni Burroughs, Allen Ginsberg et Brion Gysin à New York, en décembre 1978, Zappa avait déclamé un extrait du chapitre intitulé « Des gens comme vous et moi », et qui concernait « l'histoire du type qui avait dressé son trou du cul à parler ⁴ ». Il s'était largement investi dans la lecture de ce roman au point d'en déduire l'histoire de « Eat That Question », sur le disque *The Grand Wazoo*, et de désirer produire une comédie musicale à Broadway adaptée du *Festin nu* – un projet demeuré sans suite.

C'est dans cette encre littéraire que Zappa trempa sa plume pour écrire, en juin 1968, « The Oracle Has It All Psyched Out ^{*2} », un essai de six pages publié dans *Life*. Il énumérait les méthodes d'éducation en vigueur dans les années 1950-1960. Elles visaient à réprimer les élans sexuels d'une jeunesse miraculeusement sauvée par les secousses du rock'n'roll depuis que Hank Ballard avait détendu l'atmosphère en interprétant des chansons comme « Stingy Little Thing » – qui dénonçait le fait que les filles n'avaient pas le droit de baiser librement –, « Work With Me Annie » et « Annie Had A Baby ». Sous la pression des auditeurs, les stations de radio avaient déprogrammé la dernière au motif qu'on ne pouvait faire la publicité d'une jeune fille enceinte. Le texte de Zappa s'ouvrait sur trois propositions : « Nier le rock équivaut

à nier la sexualité », « Les parents ont vu un danger dans l'obscène musique noire », « Le *big beat* accompagne les rythmes du corps »⁵. C'était une puissante diatribe contre les puritains qui pointait la façon dont l'industrie musicale avait purifié le rock en le nettoyant de ses racines noires. Les responsables de ce *blanchiment* étaient « les petits hommes à visières vertes fumant le cigare » qui avaient mis sur le marché Pat Boone et ses principes moraux imitant, ou plutôt déformant, le style de Little Richard. Zappa saluait ironiquement Dick Clark, l'animateur de l'émission télévisée « Bandstand », à qui revenait la diffusion de ce mensonge. Au milieu de sa charge, il incluait une *digression* – ce mot introduisait un nouveau chapitre – pour exposer sa conception de la musique. Il rappelait une conversation que l'on pouvait entendre dans *Lumpy Gravy*, sur « Very Distraughtening », au cours de laquelle Spider Barbour, l'autre nom de James Barber, racontait :

Tout dans l'Univers est constitué d'un élément qui est une note, une note unique. Les atomes sont de vraies vibrations, des extensions de LA GRANDE NOTE, tout est dans cette note. Tout, y compris les poneys. La note est l'ultime puissance, mais les porcs ne le savent pas et les poneys l'ignorent⁶.

Zappa soulignait que « toutes ces vibrations pourraient bien être en harmonie avec une certaine tonalité cosmique fondamentale, incompréhensible⁷ ». Et il citait un propos de Cohen qui lui avait récemment parlé d'une étude menée sur des plants de maïs dont la croissance avait explosé sous l'effet d'une musique amplifiée par des haut-parleurs. C'était la preuve, selon lui, que les sons (il sous-entendait ceux qui provenaient du rock) prodiguaient des bienfaits. Puisque les légumes exultaient, il devait en être de même pour les organismes humains. Le phénomène de chair de poule qui résultait du jeu de guitare d'Eric Clapton, l'électricité qui agissait sur les corps lors d'un concert de Jimi Hendrix, le battement d'un pied accordé aux rythmes d'une chanson, tout cela témoignait que la plupart des gens vivaient le *big beat* en harmonie avec leur environnement.

En 1971, à l'occasion de la sortie de son film *200 Motels*, Zappa publia un entretien imaginaire dans lequel il affinait sa réflexion. Il passait cette fois du macrocosme au microcosme en convoquant une tête d'épingle :

Imaginez la tête d'une épingle. Sur cette tête d'épingle on trouve un détail

étonnant, une illustration qui pourrait être celle d'une petite pensée, d'un sentiment, d'un symbole obscur, ou juste une image de ciel, quelque chose avec des oiseaux... [...] Imaginez à présent que cette épingle ne soit pas une épingle... mais une note de musique avec une action physique correspondante, par exemple le froncement secret d'un sourcil ajoutant une intensité – même dans un studio d'enregistrement où personne ne peut la voir. Maintenant, imaginez assez de ces têtes d'épingles abstraites (sans l'aiguille pour économiser de l'espace) qui rempliraient une zone aussi vaste que le continent nord-américain ajouté à une grande partie de l'Europe centrale, tout cela empilé à une profondeur de vingt-cinq mètres. Maintenant, imaginez que ce domaine n'est pas l'espace géométrique. Imaginez enfin une collection de plusieurs décennies [8](#).

L'analogie se précisait dans les lignes suivantes :

Ce que j'essaie de décrire, c'est l'attention qu'il convient d'accorder à chaque parole, chaque mélodie, chaque arrangement, chaque improvisation, à tous ces éléments figurant dans un album, y compris à la pochette qui est une extension de la matière musicale, au choix de ce qui est enregistré, publié et/ou exécuté lors d'un concert, à la continuité ou aux contrastes album après album, etc., etc., etc. Tous ces détails font partie de la GRANDE STRUCTURE ou du CORPS PRINCIPAL DE L'ŒUVRE. Les plus petits détails révèlent non seulement LE CONTENU DU CORPS PRINCIPAL, mais, par la chronologie de l'exécution, ils lui donnent « forme » d'une manière abstraite [9](#).

Il revenait ensuite sur les origines de son propre travail :

Les plans de base ont été définis en 1962-1963. Leur expérimentation préliminaire remonte au premier semestre de 1964. À la fin de cette année débutait la construction du *projet/objet*. Ce travail est toujours en cours [...]. Le *projet/objet* (mais peut-être préférez-vous la formule *événement/organisme*) intègre tout support visuel disponible, la conscience de tous les participants (y compris celle du public), les déficiences de la perception, Dieu (en tant qu'énergie), LA GRANDE NOTE (comme matériau universel de construction), et d'autres choses encore. Nous pratiquons un art spécial dans un environnement hostile aux rêveurs [10](#).

La « Grande Note » renvoyait à Jorge Luis Borges et à Henry James, deux monstres sacrés de la littérature. L'allégorie de la tête d'épingle se souvenait de *L'Aleph* et du *Motif dans le tapis*, une nouvelle dans laquelle Henry James montrait de quelle façon le secret d'une œuvre pouvait être contenu dans une multitude de détails. Un oiseau dans une cage, un appât à l'hameçon, un morceau de fromage dans une souricière, tous ces indices participaient au sens de l'œuvre au même titre qu'une virgule ou qu'un point sur un i. *L'Aleph* désignait « l'un des points de l'espace qui contient tous les points [11](#) ». C'était l'objet secret qu'aucun homme n'avait pu regarder et qui résumait « l'inconcevable Univers ».

En présentant son œuvre à la ressemblance de l'Aleph, Zappa prévenait l'auditeur que les événements passés, présents et à venir se déroulaient en même temps. Le postulat selon lequel Dieu (ou l'énergie qu'il représente) participait à la construction du projet/objet, déchiffrable de tous côtés à travers les décennies, engageait Zappa sur le terrain de la métaphysique où sont interrogés les concepts d'espace, de temps et de causalité. Il proposait une cosmogonie dans laquelle la durée était vue d'une manière cyclique et il s'attacha à déjouer la flèche du temps pour montrer que sa musique était construite comme un monde en soi. C'était la vision d'un philosophe artiste, épris de rêves et de possibles, qui répondait positivement à Shakespeare (« Nous sommes de l'étoffe dont les rêves sont faits, et notre petite vie est entourée par un sommeil¹² ») et à Borges reprenant Platon : « Le temps commence par de l'éternité, par un être éternel, et cet être éternel veut se projeter en d'autres êtres¹³. » Zappa inscrivait le projet/objet dans une série d'actes qui englobait l'éternité comme une image en mouvement. Ce mouvement allait produire d'incroyables distorsions ainsi qu'en témoignait la trilogie *Lumpy Gravy*, *We're Only In It For The Money* et *Civilization Phase III*. Leur publication déroulait une chronologie qui ne semblait pas, en apparence, bouleverser la succession des événements. Cependant, telles que les pièces s'emboîtaient, en mélangeant ou en superposant différentes périodes, ces albums constituaient un défi à notre conception classique de la flèche du temps. La série passé-présent-futur était tout simplement réorientée dans une direction que Zappa désirait contrôler en demiurge insolent. Créateur absolu, mère de l'invention et de tous les possibles, il montrait qu'il pouvait agir sur le cours des choses en réalisant la durée sans commencement ni fin. *Lumpy Gravy* était sorti en 1967, *We're Only In It For The Money* en 1968, *Civilization Phase III* verrait le jour vingt-six ans plus tard. Mais cet ordre était néanmoins perturbé par certains signes ou certaines méthodes d'enregistrement. Au dos de la pochette du deuxième album, on pouvait lire dans un phylactère échappé de la bouche de Zappa : « *Is this phase one of Lumpy Gravy ?* *₃ » Aujourd'hui précédait hier. *Lumpy Gravy* contenait par ailleurs des éléments annonçant *Civilization Phase III*. Mais ce qui ruisselait de ce dernier semblait irriguer le premier. Inspiré par la technique de jeu étendue sur le piano qu'avait établie le compositeur Henry Cowell, Zappa procédera à l'enregistrement de voix enfermées dans un clavier. Il avait réuni quinze personnes dans les

studios Apostolic de New York pour expérimenter une nouvelle forme du « piano préparé » de John Cage. Les protagonistes enfouissaient leurs têtes entre le couvercle et les cordes pour se livrer à une conversation que l'on retrouverait en partie sur *Lumpy Gravy*. Quelqu'un se demandait depuis combien de temps il avait dormi, un autre affirmait avoir déjà vécu dans un tambour. Les voix étouffées que l'on pouvait entendre sur « Bit Of Nostalgia » et « Very Distraughtening » étaient notamment celles de Luis Cueno (alias Louie le dindon, l'homme qui riait comme une dinde au Garrick Theatre), Monica et John Kilgore, Jim Sherwood, Roy Estrada, James Barber, Gilly Towney, Gail Zappa et Calvin Schenkel. Certaines d'entre elles resteraient en sommeil pendant plus de deux décennies jusqu'à ce que Zappa les réveille. Défiant les lois du temps, il mêla en un dialogue invraisemblable les voix de 1967 avec celles de 1991, année où furent enregistrés les propos, plus ou moins divagants, de Moon, Michael Rappaport, Ali N. Askin et Todd Yvega, sous le couvercle d'un Bösendorfer Imperial. Zappa avait ainsi effectué l'un de ses tours de force, celui de courber le temps, illustrant le concept de « xénochronie » (de *xenos*, « étranger » ; et de *chronos*, « temps ») qu'il avait forgé à l'époque où il définissait son projet/objet. C'était le sésame ouvrant des portes à jamais fermées.

Dans les années qui suivirent, Zappa ne manqua aucune occasion de dénoncer le fléau de l'irréversibilité. En 1992, il confiait à Matt Groening :

Je pense que toute chose se produit à tout moment. La raison pour laquelle nous pensons au temps en termes linéaires est que nous sommes conditionnés à le faire. On pense généralement que tout a un début et une fin. Ceci n'est pas nécessairement exact. [...] Le temps est une constante sphérique ¹⁴.

Pour donner plus de consistance à l'allégorie de la tête d'épingle, Zappa imagina une nouvelle notion, enrichie de sa connaissance des interactions fondamentales selon la théorie des champs unifiés. La « continuité conceptuelle », ainsi qu'il l'avait nommée, s'appuyait sur le postulat des corrélations entre la gravité et l'énergie atomique. Cette *théorie du tout* était un excellent modèle pour expliquer les liens qui se tissaient entre chacune de ses œuvres. Ils formaient un *tout*, tressé de nœuds insécables, décrivant des interrelations entre les paroles de ses chansons, les pochettes de ses albums, un concert, chaque chose qu'il

allait produire : films, livres et opéras ¹⁵. C'était au choix un véritable sujet d'étude ou une facétie vaguement métaphysique qui appelait à sourire. Il s'en expliqua à Nigey Lennon : « Tout ce que je fais, et toute personne impliquée dans ce que je fais, relève d'une composition plus vaste. On pourrait appeler cela la *continuité conceptuelle* ¹⁶. » Son interlocutrice précisait qu'il avait prononcé ces phrases avec « une immense gravité, comme s'il expliquait la mécanique quantique ou les modalités de reproduction des moisissures visqueuses. Mais il y avait une lueur d'auto-parodie dans ses yeux ; il n'était évidemment pas *tout à fait* sérieux ¹⁷ ». Ainsi qu'il l'avait annoncé par un titre de disque datant de 1986 (*Does Humor Belongs In Music ?*), l'humour était assurément l'un de ses composants. La continuité conceptuelle, dans la mesure où on lui accordait valeur de *mathesis universalis*, était à prendre avec des pincettes. Elle dénotait une tendance à pasticher les outils de la science, mais peut-être Zappa tendait-il une clef, à travers les siècles, à un critique habile qui saurait trouver la serrure ? Était-il moins sérieux que le Borges des labyrinthes et des miroirs qui faisait rebondir son lecteur, d'un conte à l'autre, dans le creuset des alchimistes ?

Au moment où était publié « The Oracle Has It All Psyched Out », Zappa avait finalisé deux albums enregistrés à New York : *Cruising With Ruben & The Jets* et *Uncle Meat*. Le doo-wop composait la matière du premier dans un mouvement de nostalgie qui ranimait le souvenir des années 1950, à la façon de Proust et de sa *Sonate de Vinteuil*. Mais les phrases musicales que délivrait ce disque ne cherchaient pas le même effet que l'hymne ressuscitant chez Swann son amour pour Odette, elles formaient une pochade qui réprouvait les illusions lyriques sous des airs dansants et enjoués. « Fountain Of Love », dont le titre évoquait soleils, cascades et embrasements, infiltrait les oreilles d'une allusion au *Sacre du printemps* avec ses rythmes piétinant toute effusion sentimentale. Quant à l'album *Uncle Meat*, il faisait culminer, notamment à travers le titre « King Kong » – une pièce monumentale en six actes –, le gorille de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack vers des cieux où l'on assistait de tous côtés à une attaque de l'*American Way of Life*. La partition de « King Kong », adossée à une version de « Louie Louie » citant « God Bless America », ouvrait en quelque sorte le torse de l'immense peluche d'où l'on verrait jaillir, au fur et à mesure des offensives de Zappa, ces ubuesques viscères qu'étaient les jésuites évangélistes, les puritains, les fanatiques

religieux, tous unis pour amener les sauvages à la raison.

Dans sa maison de Laurel Canyon, connue sous le nom de *Log Cabin* ^{*4}, Zappa accueillait avec la plus grande tolérance tous les freaks de la vallée. Pamela Miller ^{*5}, une groupie photogénique âgée de dix-sept ans, avait été informée qu'il existait un jardin d'Éden présidé, selon une rumeur qui courait de Sherman Oaks à Hollywood, par le « freak daddy » de Los Angeles. Venue en stop de sa banlieue de San Fernando, elle fut reçue à bras ouverts par le maître des lieux que visitaient, dans un défilé permanent, des personnalités aussi célèbres que David Crosby, Mick Jagger accompagné de Marianne Faithfull, Jack Nicholson ou encore Pete Townshend. C'était le rendez-vous de musiciens qui venaient taper un bœuf, fumer un joint, sniffer une ligne, tout en assistant aux délires de Carl Franzoni vêtu d'une cape sur laquelle la lettre F rappelait qu'il était le Captain Fuck. Poursuivie par son aura de groupie préférée des Byrds, Pamela Miller avait d'autres talents comme celui de fréquenter les Plasters Casters of Chicago, de jeunes artistes spécialisées dans le moulage des pénis de rock stars. Elles tenaient un registre précis de leurs œuvres en détaillant « la longueur et le diamètre des verges, la couleur des poils qui les entouraient, ainsi que leur odeur. Elles informaient sur les durées de l'érection avant flaccidité et sur le nombre des éjaculations que pouvaient enquiller les braquemarts héroïques ¹⁸ ». Pamela Miller les avait présentées à Zappa qui eut l'idée de faire un livre de cette histoire. Si un contrat fut signé avec la maison d'édition Stein & Day, celle-ci ne reçut jamais le manuscrit de *The Groupie Papers*. La jeune fille avait bien d'autres cordes à son arc. Elle côtoyait de près une bande de nymphettes. C'étaient Christine Frka, Lucy Offerall, Linda Sue Parker, Sandra Leano, Cynthia Sue Wells et Judith Edra Peters, six filles que Zappa allait aussitôt réunir en devenant leur coryphée. Elles chantaient et ce qu'elles savaient faire était digne d'un enregistrement. Un *dress code* fut établi avant de lancer les opérations. Elles porteraient une barboteuse, seraient coiffées de nattes et téteraient un biberon. Pour jouer les affranchies, ces membres d'une nursery montées en graine cerclèrent leurs yeux de mascara, badigeonnèrent leurs lèvres de rouge dégoulinant. Leurs brassières étaient aussi courtes que transparentes. Lorsqu'il fallut les nommer, Zappa les baptisa The GTO's, un acronyme qui désignait au choix Girls Together Only, Girls Together Occasionally, Girls Together Often, voire, et c'était évident, Girls Together Outrageously. Leur style définissait en effet l'outrage, un mot qui

s'accordait avec la réputation d'un homme dépassant les limites.

En décembre 1967, le contrat qui liait Zappa à la compagnie MGM était arrivé à échéance. Il avait assumé la production de *We're Only In It For The Money* et envisageait, entre mille projets – dont celui de monter à Broadway une comédie musicale fondée sur la vie de Lenny Bruce –, de créer un label pour diffuser son propre travail et celui d'autres musiciens. Il voulait l'appeler Rasputin Productions, mais après que Cohen se fut rapproché de Reprise *,⁶, au sein de Warner Bros, deux pistes s'étaient ouvertes et il fallut distinguer les labels par deux noms différents : Bizarre allait devenir un label dédié aux aventures sans potentiel commercial, tandis que Straight misait sur des rentrées d'argent. Le premier publierait des disques de Wild Man Fischer, de Sandy Hurvitz, de Lenny Bruce et des Mothers Of Invention tandis que le second révélerait Alice Cooper, Jeff Simmons, Tim Dawe tout en redonnant un nouvel élan à Tim Buckley et à Captain Beefheart. *Permanent Damage*, le premier et unique album des GTO's, sortirait sur le label Straight en décembre 1969, avec le concours de Jeff Beck, Nicky Hopkins et Rod Stewart. Les conventions passées avec Tom Wilson et MGM-Verve prévoyaient la sortie de deux derniers titres. Avec la compilation *Mothermania* et *Cruising With Ruben & The Jets*, les comptes étaient apurés. Zappa, libre comme l'air, s'envola vers New York pour célébrer au Fillmore East l'anniversaire des Mothers, le 9 mai 1968. L'Europe les attendait et notamment Paris où le groupe joua à l'Olympia fin octobre.

1968 avait été l'année du soulèvement de la jeunesse au-delà des frontières du Quartier latin. On vit des émeutes sévèrement réprimées en Italie, avec la bataille de Valle Giulia ; au Brésil où trois mille manifestants furent arrêtés à Rio ; au Mexique qui vécut un bain de sang sur la place des Trois-Cultures de Mexico ; jusqu'au Japon où les militants de la Zengakuren assaillirent la base américaine de Sasebo, au nord de Nagasaki. Dans les rues de Berlin, le combat avait commencé en février avec des rassemblements contre la guerre au Vietnam et la société de consommation, deux cibles que la jeunesse attaquait sous l'impulsion du philosophe et sociologue Herbert Marcuse et du leader de la contestation étudiante Rudy Dutschke, dit *Rudy le Rouge*. Le 11 avril, l'agression à l'arme à feu qui avait failli coûter la vie à Rudy Dutschke marqua le départ de révoltes violentes dans les universités ouest-allemandes. C'est dans ce contexte d'agitation brusquement ravivée par

l'entrée des troupes soviétiques en Tchécoslovaquie en août que Zappa se retrouva en Allemagne pour un programme de quatre dates à partir du 7 septembre.

Le 16 octobre, il était au Sportpalast de Berlin et réglait la balance en prévision du concert des Mothers le soir même. C'est à ce moment que l'un des leaders du SDS (la Ligue des étudiants socialistes allemands), entré on ne sait trop comment dans la salle de concert, lui demanda d'inviter le public à le rejoindre dans la rue à l'issue du spectacle. Le militant radical était déterminé à réchauffer la ville. Et il confessa à l'oreille de Zappa qu'il avait le projet de mettre le feu au quartier général du commandement des forces de l'OTAN. Le musicien lui dit qu'il devait avoir un sérieux problème de santé mentale et le contraria doublement en ajoutant qu'il n'inciterait personne à commettre de telles actions. Le boutefeu était furieux et il partit en jurant qu'il ferait tout pour gâcher son concert. Les premiers spectateurs commençaient à investir les lieux quand ils furent bousculés par un essaim d'environ deux cents jeunes qui allait vers la scène en scandant « Mothers of Reaction ». Certains portaient des pots de peinture, d'autres des bombes de crème fouettée. Le concert débuta avec des salves de sifflets et de cris tandis que des œufs et de la peinture verte étaient projetés sur la scène. Zappa décida d'arrêter de jouer et s'apprêtait à rejoindre les coulisses, quand les contestataires envahirent le plateau, sectionnèrent des câbles et jetèrent à terre les cymbales de Carl Black. Après quelques réparations, le concert put reprendre au milieu d'un brouhaha indescriptible. Le représentant de la Ligue s'était emparé du micro pour condamner l'attitude de Zappa, si timorée alors que ses textes étaient si engagés. Ses propos furent recouverts par les grondements du clavier que Don Preston torturait en jouant des coudes sur les touches à la manière de Henry Cowell. Après un tel désastre, Zappa chercha une réponse sonore et composa « Holiday In Berlin, Full-Blown », une évocation sans paroles de son séjour dans une Allemagne toujours en guerre.

À la surprise des agitateurs, celui qui poursuivait l'idéal Dada n'était pas marxiste. Quelques fans en Europe le voyaient comme un disciple de Marx ou lui prêtaient l'intention d'allumer des flammes anarchistes, mais il n'était en réalité affilié qu'à lui-même, et son corps de doctrine appartenait aux joyeuses subversions qui sèment le désordre en musique. Ceux qui l'avaient traité de fasciste à Berlin, qui l'avaient hué lors d'une conférence à la London School of Economics – après qu'il eut expliqué

qu'il ne suffisait pas d'arborer des vestes kaki et des t-shirts à l'effigie du Che pour changer le monde –, s'entendaient dire qu'ils exprimaient de vaines colères le temps d'une récréation. Et il jurait devant les mutins qu'une fois passé leurs spasmes d'hystérie, la plupart d'entre eux entreraient dans le rang en marchant au pas d'une société brusquement irréprochable. À une poignée d'énervés qui exigeaient que les agents de sécurité se débarrassent de leur costume, lors d'un concert au Royal Albert Hall le 6 juin 1969, il eut ces mots qui témoignaient de sa lucidité : « Tout le monde dans cette salle porte un uniforme, ne vous leurrez pas [19](#). » Dans son autobiographie, il exposait les éléments de sa philosophie politique. Deux points allaient décevoir à jamais les partisans d'une lecture marxiste. Il écrivait : « Politiquement, je me range (on ne rit pas) parmi les conservateurs pragmatiques » et « Le communisme ne marche pas car il ne correspond en rien à la nature humaine ». Une phrase était toutefois jetée en pâture aux amateurs d'épigrammes situationnistes : « La politique est le département loisirs de l'industrie [20](#). »

Le 7 décembre, après un concert au Shrine Exposition Hall de Los Angeles, Zappa se dit qu'il était temps de ralentir le rythme. Pour la seule année 1968, il avait réalisé deux albums, produit ceux de Lenny Bruce et de Wild Man Fischer, enregistré *Uncle Meat*, entrepris l'écriture de *The Groupie Papers*, mis en selle les GTO's et donné près de trente spectacles. Il désirait se reposer auprès de sa famille à Laurel Canyon. Ce qui n'était chez lui qu'un vœu pieux car son esprit planifiait sans cesse de nouveaux projets. Sa porte qui n'était jamais close s'ouvrait indifféremment aux fidèles et aux vagabonds du canyon dont l'esprit pouvait se révéler tordu. Charles Manson et sa secte de prétendus *children flowers* venaient de s'établir dans la vallée de San Fernando et il courait à leur sujet une rumeur inquiétante. Celui qui fréquentait fraternellement Dennis Wilson, le batteur des Beach Boys, avait enregistré à l'été 1968 un album de chansons intitulé *Lie : The Love And Terror Cult*. Sa carrière semblait vouloir suivre le cours psychédélique d'un temps où la musique folk humectée d'acide décrivait des humeurs brumeuses. Puis il découvrit le *White Album* des Beatles et se mit à décrypter « Helter Skelter » jusqu'à se persuader que le toboggan en spirale annonçait une descente aux enfers. Les Beatles étaient devenus à ses yeux quatre cavaliers de l'Apocalypse et leur message résumait une vision de fin du monde. Ayant déduit que le danger venait du peuple

noir et de ses alliés, Manson se fixa pour mission de purifier Los Angeles et ses collines dans une chevauchée qui allait aboutir au meurtre barbare de Sharon Tate. À la fin de l'année 1968, la paranoïa de Manson se répandit hors de son ranch et il était courant de voir rôder sur les collines de sinistres figures, cachant un flingue dans leurs poches, à la recherche de freaks gavés de culture noire.

Un jour que Zappa discutait avec Wild Man Fischer et quelques membres des GTO's, un homme qui disait s'appeler *The Raven* *7 débarqua dans son salon. Il brandissait un flacon d'hémoglobine renfermant un chiffon et se vantait d'avoir « isolé le spécimen ». Voyant qu'il n'avait rien d'un Aladin promenant sa lampe magique, quelqu'un osa lui demander ce qu'était l'invisible spécimen sans se douter que le corbeau était d'une redoutable espèce. Pour toute réponse, il dégaina un calibre 45 en le pointant sur l'assemblée. Comme s'il ne craignait pas les balles, Wild Man Fischer voulut lui sauter à la gorge quand Zappa expliqua d'un ton calme que si la police venait le surprendre, un pistolet à la main, il risquait de se faire coffrer. Le corbeau rangea aussitôt son arme. Zappa l'emmena dans le jardin pour noyer le calibre dans un trou d'eau. Le corbeau rechignait, il fallait le convaincre de s'en séparer. Gail et ses invités s'étaient emparés de toutes sortes d'objets qu'ils précipitèrent dans la mare selon un rite sacrificiel. En regardant le revolver s'enfoncer dans la vase, le corbeau essuyait des larmes. Zappa le réconforta en bénissant la surface boueuse puis il ajouta, en guise d'oraison, que son revolver dormait en paix. À la suite de cet événement, Zappa ressentit que *The Log Cabin* n'était plus un lieu aussi sûr. Il décida de changer de maison et de corriger ses règles d'accueil. Elles deviendraient intransigeantes. Il s'installa au 7885 Woodrow Wilson Drive, dans une vaste bâtisse de style Tudor surplombant Hollywood au milieu d'une enclave végétale. Bâtie en 1939, elle disposait de neuf chambres et cinq salles de bains. Le jaune de Naples et le pourpre étaient ses couleurs préférées. Ils teintaient les murs de la plupart des pièces, particulièrement au sous-sol où le bordeaux enluminaient un studio de travail que prolongeait une salle, connue plus tard sous le nom de *The Vault* *8. Là, d'imposants rayonnages recueillaient ses concerts filmés et enregistrés, classés avec une minutie de documentaliste.

Pour célébrer l'anniversaire de Pauline Butcher, Zappa décida d'organiser une fête dans le sous-sol transformé en salle de projection où les films de sa tournée en Europe furent commentés par les résidents de

sa nouvelle demeure. Elle n'était plus une ville ouverte à la curiosité des freaks, si mal intentionnés parfois, mais une communauté d'amis rejointe par quelques membres de la famille. Gail y logeait à présent ses deux frères. Carl, le plus jeune frère de Frank, y avait aussi sa chambre voisine de celle de Janet Ferguson, la nourrice de Moon. Au milieu de tous ses invités, riant de leurs farces à l'écran, se trouvaient les membres des Mothers. Ils ignoraient à cet instant que leur leader, inlassable saute-barrière, négociait un nouveau tournant. Sur la porte de son studio, Zappa avait écrit DR ZURKON'S SECRET LAB IN HAPPY VALLEY. Zurkon était une altération du zirkon, cette gemme semi-précieuse qui, enchâssée dans une bague, pouvait créer l'illusion de l'aisance. En 1957, Zappa l'avait vu étinceler sur l'auriculaire de Fats Domino. Depuis ce jour, il en avait fait un merveilleux symbole. On pouvait arborer un zircon, signe qu'on ne roulait pas sur l'or, et témoigner d'une véritable opulence artistique. C'était un capital que Zappa faisait fructifier en secret dans son laboratoire, au milieu d'une collection de plus de sept mille disques qui rappelait son incurable amour du rhythm'n'blues et du doo-wop. Il travaillait à de nouveaux forages, recherchait un filon brillant d'éclats multiples. Ce qu'il allait trouver provenait d'un esprit en perpétuelle mutation. Il soumettrait le rock à d'autres enseignements, ceux qu'il avait reçus en écoutant des albums d'Ornette Coleman, Harold Land, Charles Mingus, Thelonious Monk, Oliver Nelson ou encore Oscar Pettiford. Guidé par toutes ces découvertes, il fit le tri entre le be-bop de Charlie Parker qu'il disait « manquer de couilles²¹ » et les déchirures d'Eric Dolphy avec ses formes libres, traçant ainsi un chemin qui ne serait jamais rectiligne, celui de la continuité conceptuelle faite de détours, de retours, de ruptures et de prises de risque. Sorti en avril 1969, *Uncle Meat* traversait ce passage en annonçant un continent pluriel où les ponts reliaient l'ironie, la musique savante et le jazz.

*1. « Corps fantôme. »

*2. « L'Oracle a tout pigé. »

*3. « Est-ce la première étape de *Lumpy Gravy* ? »

*4. « Cabane en rondins. »

*5. Elle deviendra Pamela Des Barres après son mariage, en octobre 1977, avec Michael Des Barres, le chanteur du groupe Power Station.

*6. Label créé par Frank Sinatra et Dean Martin en 1960.

*7. « Le corbeau. »

*8. « Le coffre-fort. »

L'odeur du jazz

La publication d'*Uncle Meat* avait été vécue comme un moment décisif marqué par le croisement de nombreuses influences qui brassaient le rock des années 1950, la radicalité de Stravinsky et de Varèse, et des phrases musicales que Barry Miles mit en relation avec les musiques de films de William Walton, le jazz d'Albert Ayler, John Coltrane et Charles Mingus. Toutes fusionnaient « dans une forme quasiment plastique ¹ ». Le disque révélait un arsenal de styles jamais déployé avant lui. Philippe Carles définira le chemin qui venait de s'ouvrir en évoquant « un groupe de huit musiciens qui connaissent toutes les musiques (Varèse, Stockhausen, Ornette [Coleman], Coltrane, les Beatles, les fanfares, [Archie] Shepp, le jazz traditionnel, etc.) et parviennent à imposer *leur* musique en utilisant tous les moyens, trucs, gimmicks ou gags que l'actualité met à leur service. Popularité, synthèses, pouvoir de charme et de choc : l'œuvre de Frank Zappa, c'est peut-être le rêve de Sun Ra devenu réalité ² ». Sun Ra et son univers défiant les lois de l'espace et du temps, maniant ses Arkhestras comme des véhicules à l'assaut de l'horizon solaire, Zappa en avait découvert l'existence auprès de Tom Wilson et de son label Transition où il avait édité *Jazz By Sun Ra* en 1957, quelques mois après *Jazz Advance* du pianiste Cecil Taylor. Zappa portait en lui le message de ces deux rénovateurs qui avaient retrouvé les sources de la transe amérindienne et africaine. Depuis les sessions d'*Uncle Meat*, le son des Mothers s'était fortement aiguisé avec la présence de musiciens exercés à la musique savante.

Formé par le timbalier Stanley Leonard, le percussionniste Art Tripp avait rejoint le Cincinnati Symphony Orchestra où il côtoyait Igor Stravinsky et Isaac Stern. À l'occasion d'un concert de l'orchestre symphonique, il fut repéré par John Cage qui l'engagea pour une série de performances auxquelles avait assisté Dick Kunc, l'ingénieur du son des Mothers. À l'issue de son audition dans les studios Apostolic, Zappa décréta qu'il était « monstrueux ». On ne pouvait lui faire plus beau

compliment. Aussi compétent au saxophone ténor qu'à tous les bois, Bunk Gardner – le frère du trompettiste Buzz – avait enregistré un disque avec le pianiste et vibraphoniste de jazz Bud Wattle. Dans les années 1950, les frères Gardner jouaient à Saint-Germain-des-Prés dans le Jazz Groupe de Paris du violoniste et compositeur André Hodeir. À l'instar d'Art Tripp, Billy Mundi avait été initié aux instruments à percussion classique puis retenu en tant que timbalier par le Los Angeles Philharmonic. Zappa l'enrôla comme second batteur pour appuyer Carl Black.

Le 31 janvier 1969, Zappa était invité par le fondateur du festival de jazz de Newport à un événement que celui-ci avait organisé à Boston. Le programme de George Wein était entièrement tourné vers le jazz et il réunissait le nouveau quartet de Dave Brubeck avec Gerry Mulligan, le groupe du trompettiste Hugh Masekela, le Newport All-Stars, le Gene DiStasio's Brass Menagerie, Nina Simone, B. B. King, Roland Kirk et l'orchestre de Sun Ra. Le vendredi soir, les Mothers succédaient à Brubeck dans un style qui s'apparentait, selon les mots d'Alan Heineman, à « une douche écossaise » après la démonstration paresseuse de Gerry Mulligan. C'était « un défi à toute tentative de description : ils s'emparent de toute l'histoire du jazz, de toutes ses traditions, de la musique occidentale (classique et contemporaine) et du rock de la fin des années cinquante³ ». Le multi-saxophoniste Roland Kirk, qui avait interprété quelques heures plus tôt une version *up-tempo* de « The Shadow Of Your Smile^{*1} », écoutait en coulisses ce déluge unifiant tous les genres. Et il se dit qu'il devait se jeter dans le pandémonium. Les Mothers l'accueillirent par un chaos de cuivres que Zappa atténua en emmenant l'invité vers des contrées où les formes libres dérivait de thèmes qui suggéraient The Jazz Crusaders. Buzz Gardner donnait à sa trompette des airs de Rex Stewart dans l'orchestre de Duke Ellington.

Zappa était parvenu, comme par télépathie, à déchiffrer tous les concepts de Kirk. Pour commenter son amour du blues, il proposa une broderie autour de « Behind The Sun », un thème des Rockin' Brothers qu'il avait souvent joué au temps des Black-Outs. Après une leçon d'une quarantaine de minutes, le public était si enthousiaste qu'il en redemandait lorsque Wein déclara au micro que le spectacle était fini. Le public se leva en criant : « Jouez toute la nuit ! » Pour calmer l'auditoire, car il avait à ce moment envahi les allées et se pressait dangereusement aux abords de la scène, Zappa fit claquer « Louie Louie » sur les paroles

de « Plastic People ». Le rock'n'roll était un repoussoir pour un public qui vibrait aux accents du jazz. Zappa leur montra qu'il s'exprimait dans toutes les langues.

Le 27 juin, après une tournée en Angleterre durant laquelle quelques morceaux du disque *Weasels Ripped My Flesh* avaient été enregistrés, Zappa était à l'affiche du festival pop de Denver, calé entre Big Mama Thornton et Iron Butterfly. Comme au Royal Albert Hall, trois semaines plus tôt, il créa un ballet en se servant de singulières « ballerines » : Dick Barber, Jim Motorhead et Noel Redding, le bassiste du Jimi Hendrix Experience programmé le surlendemain. Après l'interprétation de « Some Ballet Music », cette pièce préfigurant « The Adventures Of Greggery Peccary⁴ », le public du Mile High Stadium, répondant aux consignes du musicien, composa une vague. C'était la première ola de l'histoire du rock et une source d'inspiration pour les amateurs de rencontres sportives. Le lendemain, les Mothers jouaient en Caroline du Nord, dans le cadre du festival de jazz de Charlotte aux côtés de Duke Ellington, de Gary Burton et de Hugh Masekela. À l'issue de leur concert, rejoint une fois de plus par Roland Kirk, Carl Black put s'entretenir avec « The Duke » qu'il admirait. Celui qui avait été le premier à définir l'esthétique du big band lui confia que les Mothers étaient un groupe qui en imposait par son jeu⁵. Pour fêter en grande pompe son soixante-dixième anniversaire, Duke Ellington avait réuni un orchestre de dix musiciens et semblait au meilleur de sa forme. On ne pouvait croire qu'il en était réduit à quémander 10 dollars pour boucler son mois⁶. Zappa jurait cependant avoir assisté à cette scène de mendicité dans les allées du Coliseum et il assura que son moral en avait pris un coup. « Après le show, j'ai dit à mes gars : “Cette fois, c'est fini. On se sépare⁷.” »

C'était vraisemblablement un prétexte pour mettre un terme à l'aventure des Mothers qui se plaignaient trop souvent d'être exploités. Zappa ne les comprenait plus. Il leur versait chaque semaine un salaire de 200 dollars en plus des frais de route et d'hôtel lorsque le groupe était en tournée. Ce qu'ils ignoraient, au moment où ils jouaient à Charlotte, c'est que son compte en banque affichait un découvert de 10 000 dollars. Plus sérieusement, il souhaitait se séparer de musiciens qui sortaient du cadre de ses partitions en laissant divaguer leur imagination.

Fort de ses expériences jazzistiques, il se mit à auditionner un grand nombre d'instrumentistes en s'attachant à recruter ceux qui possédaient

une technique virtuose et une plasticité sachant s'accorder à sa discipline. En août 1969, à la veille d'enregistrer un huitième album, il était convaincu d'avoir réuni un groupe parfait. Le bassiste Max Bennett venait de sessions avec Coleman Hawkins. Le batteur John Guerin, qui avait enregistré avec George Shearing et Gábor Szabó, développait un jeu que résumerait bientôt la formule jazz-rock. Il était secondé par Paul Humphrey qui avait toutes les qualités pour séduire Zappa : celui-ci avait accompagné Les McCann, Joe Pass et surtout Wes Montgomery, l'un de ses maîtres à la guitare. La couleur blues était donnée par le guitariste Shuggie Otis, le fils de Johnny Otis, et par le violoniste Don "Sugarcane" Harris qu'il avait découvert en 1962 en écoutant « Soul Motion ». Retrouver ce dernier avait été un objectif difficile à atteindre. Personne ne savait exactement où il se cachait jusqu'à ce que Johnny Otis le débusque à sa sortie de prison. Il venait de purger une peine dans une affaire de drogue. Pour Zappa, Don Harris appartenait à la légende du blues⁸. Quant au talentueux Ian Underwood, tout juste marié à la percussionniste Ruth Komanoff, il était maintenu dans ses fonctions, notamment aux claviers et aux cuivres.

Un autre violoniste avait retenu son attention : Jean-Luc Ponty. Ce natif d'Avranches, en Normandie, était entré à l'âge de seize ans au Conservatoire national supérieur de musique de Paris et avait obtenu un premier prix qui lui avait ouvert les portes de l'orchestre des Concerts Lamoureux. Sa passion pour John Coltrane et Miles Davis l'avait naturellement amené à s'initier à la clarinette et au saxophone ténor. Revenu au violon, Ponty accepta l'invitation de John Lewis, le fondateur du Modern jazz Quartet, à se rendre au festival de jazz de Monterey où il joua sur le plateau où avaient défilé Dizzy Gillespie, Ornette Coleman et Janis Joplin. Richard Bock, le créateur de Pacific Jazz Records, le remarqua et le signa sur son label où il venait de publier Ravi Shankar. *More Than Meets The Ear*, enregistré avec le batteur Daniel Humair, fut aussitôt suivi d'*Electric Connection*, un disque où se distinguait le pianiste George Duke. Jean-Luc Ponty ne prêtait qu'une oreille distraite à la pop et au rock mais Bock le persuada d'écouter les Doors puis il mentionna le nom de Zappa. Le violoniste en avait entendu de bons échos dans le milieu du jazz français. Un rendez-vous à Laurel Canyon fut organisé où Bock se rendit en glissant sous son bras *Jean-Luc Ponty Experience With The George Duke Trio*, l'album qu'il venait de sortir. Le vinyle tournait sur la platine lorsque Zappa, visiblement écœuré,

s'écria : « Je ne peux pas jouer avec ces gars. Ils sont trop forts pour moi⁹. » Mais il fut rassuré d'apprendre que Ponty désirait seulement qu'il lui écrive de la musique et le produise en séance. Ce qui allait aboutir à la réalisation de *King Kong : Jean-Luc Ponty Plays The Music Of Frank Zappa* alors que Zappa venait de l'engager dans la formation qui avait gravé *Hot Rats*.

Publié en octobre 1969, *Hot Rats* virait radicalement de bord dans une discographie marquée par l'influence de la musique concrète et du doo-wop le plus satirique. Présenté comme « un film pour les oreilles », cet album déroulait une suite de séquences instrumentales qui emmenait le rock avant-gardiste vers un nouveau jazz, à partir d'éléments empruntés à la « musique d'ameublement » d'Erik Satie^{*2}. Captain Beefheart interprétait « Willie The Pimp » (l'unique partie chantée) dans sa voix de mêlé-casse bientôt recouverte par un long solo de Zappa qui deviendrait un paradigme pour les amateurs de vitesse. La course fut tentée par Phil Manzanera, le guitariste de Roxy Music, qui raconte :

J'ai essayé de jouer en même temps que lui sur ce tempo et j'ai dû m'arrêter, épuisé. Zappa a doublé le nombre de notes dans l'octave qu'un guitariste de rock peut jouer. Il a ajouté des cinquièmes et des neuvièmes et rend la trame mélodique presque douce. Et pour l'empêcher de trop le devenir, il a ajouté de la wah-wah et l'a courbée¹⁰.

Le 5 septembre, Gail accouchait de son deuxième enfant au Presbyterian Medical Center de Hollywood. À la naissance de leur fils, on demanda aux parents le prénom qu'ils avaient choisi. Ils se regardèrent en souriant et Zappa suggéra le nom qu'ils avaient donné au petit orteil bicornu de Gail. Ils avaient coutume de l'appeler *dweezil*. À l'annonce de ce mot, on leur dit qu'il n'était pas vraiment convenable. Il fallait trouver autre chose. Le père ne se fit pas prier et lâcha d'un seul souffle : Ian (Underwood), Donald (Van Vliet), Calvin (Schenkel), Euclid (Jim “Motorhead” Sherwood) mais l'histoire n'en retiendrait qu'un : Dweezil. La naissance du bébé marqua une courte pause dans les activités de Zappa qui négociait à ce moment-là un accord de diffusion avec Playboy Records pour un projet de douze disques¹¹. Les discussions commencées en octobre n'aboutirent à aucun résultat, et cette série d'enregistrements que l'on aurait pu trouver dans un Bunny Club ne vit jamais le jour. *Hot Rats*, désormais dans les bacs, était salué par la presse qui le qualifiait de jazz-rock. En Grande-Bretagne, comme aux

Pays-Bas, le disque paraissait au sommet des *charts*. Contrairement à l'Amérique, l'Europe réservait un excellent accueil à la musique de Zappa. C'est là qu'il décida d'aller pour prendre des vacances en compagnie de Gail et des Underwood.

Les liens qui l'unissaient à Beefheart depuis l'adolescence s'étaient brusquement resserrés lorsque celui-ci lui confia qu'il avait décidé de brûler ses chansons dans un moment de doute. Jean Georgakarakos, alias Karakos, le créateur du label BYG, montait un festival à Paris avec l'aide de Claude Delcloo qui venait de lancer le magazine *Actuel*. Il voulait inviter Captain Beefheart et Frank Zappa. Ce dernier se relaxait en France et ne refusait pas d'y rester plus longtemps à condition d'apparaître sur scène en se tenant auprès de Beefheart pour lui remonter le moral. Tout d'abord annoncé aux Halles puis sur la pelouse de Reuilly et finalement au parc de Saint-Cloud, le First Paris Music Festival était sans cesse déplacé comme au jeu de la bouteille saoule. Raymond Marcellin, alors ministre de l'Intérieur, le percevait comme un danger qu'il était préférable d'éloigner. En le fixant à Amougies, près de Tournai, à la frontière franco-belge, il était sûr que les Parisiens ne risqueraient aucun chahut. Programmé du 24 au 28 octobre, le festival d'Amougies fut vendu avec ce slogan : « 60 heures de musique – 60 francs. » L'affiche offrait plus d'un contraste qui proposait de la pop anglaise (Caravan, East Of Eden, Pink Floyd, Soft Machine, The Nice, Ten Years After), du rock hexagonal (Ame Son, Cruciferius, Indescriptible Chaos Rampant, Triangle, Zoo) et du free jazz afro-américain (Art Ensemble of Chicago, Anthony Braxton, Don Cherry, Sunny Murray, Pharoah Sanders, Sonny Sharrock, Archie Shepp). Dans la foule qui se pressait vers l'unique chapiteau sous une pluie glaciale, le bouche-à-oreille martelait que Zappa serait là chaque jour pour jammer avec tous les groupes. C'était une exagération. La soirée du vendredi 24 le vit improviser auprès du batteur Aynsley Dunbar et de son groupe Retaliation – un épisode décisif qui allait aboutir à l'engagement de Dunbar et du bassiste Alex Dmochowski sur plusieurs disques de Zappa. Le lendemain, il accompagnait les membres de Pink Floyd dans une relecture d'« Interstellar Overdrive » qui doublait quasiment en durée l'instrumental d'origine publié sur *The Piper At The Gates Of Dawn*. Le dimanche, il rejoignait Blossom Toes pendant une vingtaine de minutes. Peu de temps après, il jouait en liberté avec Archie Shepp, le tromboniste Grachan Moncur, le contrebassiste Earl Freeman, le batteur Philly Joe

Jones, Louis Moholo et Johnny Dyan, deux membres du quartet de Steve Lacy. Au cours de la soirée, il avait également trouvé le temps de se frotter aux musiciens de Caravan. Le lundi, il était aux côtés de Sam Apple Pie et des Pretty Things. Il ferma le festival avec Captain Beefheart en le présentant aux quinze mille spectateurs comme un musicien qu'il fallait écouter jusque dans ses silences. Après avoir ainsi parlé, il fit tinter ses cordes sur « She's Too Much For My Mirror » puis de nouveau sur « When Big Joan Sets Up », une pièce polytonale striée de cuivres rieurs à la manière d'Eric Dolphy. Tout au long de ces jours, Zappa était allé d'un concert à l'autre avec la curiosité d'un élève qui ne se lasse pas d'apprendre. Discrètement assis dans un coin de la scène, il assimilait dans ses moindres détails le set de Don Cherry. Le trompettiste colemanien qui avait fait un tour chez les Mothers, lors d'un concert à Copenhague, venait d'enregistrer *Mu* avec le batteur Ed Blackwell. Zappa le regardait comme un catcheur bousculant le jazz à bout de souffle.

De retour à Laurel Canyon, Zappa décrocha une date pour un concert au Royal Albert Hall puis il se remit au travail, préparant quatre nouveaux albums, revenant une fois de plus sur le script de *Captain Beefheart Vs. The Grunt People*. À la veille de ses trente ans, il feuilletait ses souvenirs en se disant qu'il ferait mieux de les archiver. Une précaution qui pouvait traduire une certaine nostalgie, mais cette disposition coïncidait plutôt avec l'idée qu'il se faisait de son art, singulier et fragile, menacé par le malentendu et les négligences qu'il pourrait subir, le jour où il ne serait plus là. Il avait recueilli dans un film de dix-huit minutes des images de sa vie musicale au temps des Black-Outs, du Garrick Theatre et du Whisky A Go Go. Quelques plans fixaient l'émeute qui avait suivi à Berlin son refus d'approuver des menées incendiaires. Le documentaire fut projeté en janvier 1970 au San Fernando Valley State College, en présence de Zappa, devant un parterre de deux cents étudiants. À la fin de la séance, quelqu'un lui demanda de s'expliquer sur le sens qu'il voulait donner à ce film. Il répondit qu'il s'adressait principalement à ceux « qui se sentaient concernés par les bouleversements de cette période [1960-1968] et leurs effets ¹² ». Et il ajouta que ce film annonçait *Uncle Meat*, le « docurama » qu'il était en train de produire.

Le scénario initial était une parodie de film de science-fiction mettant en scène un savant fou déterminé à gouverner le monde avec l'aide d'une

armée de mutants équipés d'un système sonore qui accélérerait la croissance des plantes. La civilisation, et ses idéaux d'un autre âge, se trouvait brusquement enfermée dans le piège végétal. Zappa avait réussi à convaincre Haskell Wexler, photographe du film aux cinq Oscars *Qui a peur de Virginia Woolf ?*, de l'assister une semaine gratuitement. Mais en mars 1970 le film, dont le budget était de 137 957 dollars, allait suivre une autre direction. L'auteur voulait en modifier la forme. Aussi se rapprocha-t-il, pour en débattre, des membres des Mothers dont il venait cependant de se séparer, afin de les inviter à jouer leurs propres rôles, ce qui était assez délicat. Carl Black commença par demander quel serait le montant de son cachet, estimant qu'il avait trop longtemps travaillé pour la gloire. Zappa lui répondit que personne ne serait payé, tout juste recevrait-il, comme tout le monde, un défraiement pour ses frais de nourriture et de transport. Carl Black, Roy Estrada, Bunk Gardner et Art Tripp quittèrent la discussion, refusant d'être traités comme des bêtes de somme. De leur côté, Ray Collins, Don Preston et Jim Sherwood acceptèrent toutes les conditions en supposant peut-être que Zappa finirait par les réintégrer dans son groupe.

Pauline Butcher saisit le script que Zappa lui dictait par-dessus son épaule. Le 30 mars, des séquences furent tournées dans les sous-sols de Laurel Canyon transformés en laboratoire. On y trouvait en vrac un poulet en caoutchouc, des ailes d'ange, un réflecteur d'étain, des verreries de chimie et divers ustensiles de ménage qui signaient la rémanence du culte dadaïste. Sa thèse était cependant sérieuse. Il expérimentait de nouveaux collages et donnait forme à une fiction spéculative qui permettrait de comprendre sa théorie du tout : la continuité conceptuelle. L'argent manqua pour faire de ce film un monument à sa pensée en dépit du dévouement de Haskell Wexler et de la bonne volonté d'Aynsley Dunbar, venu spécialement de Londres pour participer au tournage. Peinture inachevée de la vie des Mothers entre 1967 et 1968, *Uncle Meat* n'était en réalité qu'un brouillon de *200 Motels*, le documentaire surréaliste que Zappa commencerait à tourner en janvier 1971.

Il avait entre-temps composé une pièce instrumentale qu'il soumit à Zubin Mehta tout juste nommé à la tête de l'Israel Philharmonic alors qu'il dirigeait déjà l'orchestre philharmonique de Los Angeles. Celui-ci se partageait entre ces deux missions tout en participant à plusieurs enregistrements autour des répertoires de Richard Strauss, Tchaïkovski

et Verdi. Le plus jeune chef d'orchestre des États-Unis, réputé pour ses interprétations flamboyantes de pièces de Bruckner et de Puccini, intéressait Zappa qui parvint à le convaincre, après trois mois de discussions, de diriger *200 Motels*, la bande sonore de son film du même nom. Mehta avait sous les yeux une partition truffée de gags et semblait réellement séduit par ces hybridations mélangeant des accents de musique néo-classique et de jazz sur des dialogues dans lesquels un aspirateur avait son mot à dire. Il salua ce travail en confiant à un journaliste de *Time* que « la plupart des groupes [sous-entendu de rock] sont incapables de réaliser ce genre de choses car ils ne savent pas lire la musique ». Sa conclusion était flatteuse : « Frank Zappa est l'un des rares musiciens à connaître ma langue ¹³. »

L'histoire de cette partition, et du film qui allait suivre, résultait des tournées avec les Mothers au cours desquelles Zappa avait noté des anecdotes tout en composant studieusement. « Dès que j'avais cinq minutes, je griffonnais de la musique. De tous ces gribouillages est née la matière de *200 Motels* (par allusion au nombre approximatif de concerts que nous avons donnés durant les cinq premières années de notre existence – soit quarante par an environ) ¹⁴. » L'orchestration dura trois mois jusqu'en décembre 1969. Une représentation fut programmée le 15 mai 1970, au Pauley Pavilion de l'Université de Californie à Los Angeles, devant quatorze mille personnes, avec les quatre-vingt-seize musiciens du Los Angeles Philharmonic Orchestra fâchés de se retrouver mêlés à un groupe de rock. Au milieu d'un public enthousiaste, Howard Kaylan et Mark Volman applaudissaient à tout rompre. Membres fondateurs des Turtles, ils avaient décidé de mettre un terme à l'aventure du groupe après le succès de « Happy Together ». Leur passion pour Zappa remontait à plusieurs années lorsqu'ils l'avaient découvert au Garrick Theatre. Ils voulaient rejoindre son groupe, ce qui fut officialisé à la fin du concert. Flo & Eddie étaient à présent leurs noms de scène. Les réticences des membres de l'orchestre angeleno tenaient moins à la partition de *200 Motels* qu'à l'obligation de cohabiter avec huit chevelus qui se faisaient appeler les « Mères ». Le groupe que Zappa avait formé en janvier pour soutenir *Hot Rats* cédait la place aux Mothers Of Invention dans une nouvelle formule qui exprimait l'influence du jazz sous l'impulsion de George Duke. Titulaire d'un diplôme de composition, celui-ci s'était essayé au piano à l'âge de sept ans après avoir assisté, aux côtés de sa mère, à un concert de Duke Ellington. Les

hymnes gospels qu'il avait souvent entendus à l'église baptiste de San Rafael guidaient sa façon de frapper les touches dans une direction qu'il qualifiait volontiers de *funky*. Dix ans plus tard, il avait perfectionné son art sous l'influence de Miles Davis et des sonorités soul-jazz de Les McCann et Cal Tjader. Remarqué par Al Jarreau, il accompagna le chanteur sur scène, puis devint l'équipier virtuose de Sonny Rollins et de Dexter Gordon dans les clubs de San Francisco. Après un premier enregistrement publié en 1966, sa rencontre avec le violoniste Jean-Luc Ponty produirait *Electric Connection* puis *Jean-Luc Ponty Experience With The George Duke Trio*. Les phasers et pédales d'effet dont le rock s'était emparé servaient de bornes électriques à ces deux musiciens qui cherchaient d'autres chaloupements à partir de la soul et du swing. L'album avait impressionné Zappa mais c'était l'œuvre de maestros qui dépassaient ses compétences. Le guitariste qu'il était – il jugeait sa technique sans fanfaronner – se demandait s'il pourrait suivre de si brillants instrumentistes. Ponty réalisa *King Kong : Jean-Luc Ponty Plays The Music Of Frank Zappa* et collabora à l'enregistrement de *Hot Rats*. Duke entra dans la formation des Mothers ressuscités après avoir averti le band leader qu'il venait du jazz et qu'il devrait en tenir compte afin d'éviter tout malentendu. George Duke maîtrisait trombones et claviers tout en faisant preuve d'un certain humour. Autant de qualités qui allaient en faire un grisant complice jusqu'en 1984.

Tandis que le groupe, rejoint par le bassiste Jeff Simmons, effectuait une longue tournée à travers l'Europe et les États-Unis, deux événements discographiques illustrèrent le chemin parcouru par Zappa depuis de longues années. *Weasels Ripped My Flesh* présentait une série de pièces enregistrées en public et en studio. Elles témoignaient du désir puissant du compositeur de n'être jamais emmuré. Le multiple en était l'unité et la polyphonie le cœur. « Eric Dolphy Memorial Barbecue » rendait un hommage corsé à celui qui avait emboîté le pas d'Ornette Coleman et de John Coltrane au milieu des années 1950. « Prelude To The Afternoon Of A Sexually Aroused Gas Mask » célébrait Claude Debussy, l'inventeur du jazz européen, dans un déluge de grognements et de bruits électroacoustiques. « Toads Of The Short Forest » était une ballade instrumentale beaucoup trop douce ; Zappa l'acheva dans un dérèglement de rythmes que corrigeaient des plaintes semblables aux larmes cuivrées d'Albert Ayler. « My Guitar Wants To Kill Your Mama » chantait la haine d'un adolescent. « Oh No » renversait cul

par-dessus tête « All You Need Is Love » des Beatles en affirmant que l'amour ne pouvait pas sauver le monde. Quant au titre « Weasels Ripped My Flesh », c'était un long grincement à l'image de la pochette du disque éponyme, dessinée par Neon Park, qui montrait le visage d'un homme griffé par son rasoir devenu une fouine agressive. Ce qui ressemblait à une suite de miscellanées révélait une cohérence que l'on pouvait qualifier de réversible. C'était le miroir déformant d'une époque où le miel coulait par tous les pores du rock.

Réalisé en octobre 1970, *Chunga's Revenge* était le troisième disque que Zappa avait publié sous son nom. La pochette le présentait les yeux fermés et sa bouche grande ouverte paraissait crier alors qu'en réalité elle bâillait. Ce nouvel opus, symbolisant le passage et la transformation, était placé sous le signe de la Chunga. Le terme renvoyait simultanément à un aspirateur industriel mutant de nature gitane, à une blague dans l'argot du Mexique et à une danseuse de flamenco admirée par l'intelligentsia artistique, de Cocteau à Dalí. C'était un disque de mélanges et de railleries, une combinaison de blues baignant dans l'humeur tzigane de Béla Bartók et le jazz douceâtre. *Chunga's Revenge* marquait principalement l'arrivée de Howard Kaylan et de Mark Volman, un couple de burlesques qui donnait désormais au groupe les allures d'un *vaudeville band*. Surtout il préfaçait une œuvre monumentale qui allait exciter les ciseaux de la censure et produire, du côté de ses juges comme de ses défenseurs, une étonnante leçon de sémantique appliquée à un rock qui refusait de mâcher ses mots. Tandis qu'il peaufinait l'objet de cette controverse, le compositeur, qui avait publié trois albums en moins de huit mois, était consacré « musicien pop de l'année » par le magazine *Down Beat*.

200 Motels était un projet multimédia dont l'une des facettes avait été exposée sur la scène du Pauley Pavilion. C'était une première étape avant le film que Zappa désirait réaliser et sur lequel il concentrait tous ses efforts. Les neuf scripts qu'il avait rédigés étaient une succession de repentirs mais en novembre, il mit un point final à un scénario de dix pages qu'il adressa à United Artists accompagné d'une lettre qui définissait sa méthode. Il suggérait l'utilisation de quatre caméras vidéo qui permettrait selon lui de tourner le film en sept jours. La réponse qui suivit lui donna raison. On lui offrait 630 000 dollars. Zappa souhaitait à présent s'appuyer sur un orchestre d'envergure et il contacta le Royal Philharmonic de Londres qui accepta de mettre à sa disposition cent

quatre musiciens sous la direction d'Elgar Howarth. Tony Palmer, qui avait réalisé une dizaine de films musicaux, fut engagé en tant que directeur et, en janvier 1971, l'équipe de *200 Motels* était réunie dans les studios Pinewood au milieu de décors conçus par Calvin Schenkel d'après les croquis de Zappa. La presse musicale était d'autant plus intriguée qu'elle avait été prévenue de la présence sur le plateau de Keith Moon, de Ringo Starr et du comédien Theodor Bikel jadis enrôlé par John Huston et Norman Jewison. Zappa se prêta aux questions des journalistes tout en se livrant à une auto-interview dans laquelle il présenta son film sous l'angle d'un « reportage sur des événements réels » et d'une « extrapolation de ceux-ci ». Dans une langue qui relevait de l'exégèse, il évoquait des éléments conceptuels mêlés à un récit autobiographique. *200 Motels* était un film de rock'n'roll décrivant la « chimie-personnalité » d'un groupe en rapport avec le public, les groupies, la nourriture macrobiotique et les chemises teintes. Cette reconstruction de l'histoire des Mothers visait à « transmettre l'espèce d'altération de la référence espace-temps qu'un groupe peut expérimenter en tournée ¹⁵ ». C'était un enchaînement d'images plus ou moins abstraites traduisant les états physiques et mentaux de musiciens constamment jetés sur la route avec leurs fantasmes sexuels généralement satisfaits par l'élaboration de simulacres féerico-loufoques. Le décor servait un propos satirique. Dans la rue principale de Centerville, Zappa avait fait construire un camp de concentration (« Camp Untermunchen ») dont l'entrée reprenait les mots gravés au fronton du camp soviétique de redressement moral des îles Solovki. On y lisait : « La liberté par le travail. » La formule datant de 1920 fut reprise à Auschwitz. Zappa l'utilisait pour désigner un système concentrationnaire qu'il disait parrainé par le gouvernement des États-Unis. Celui-ci enfermait des musiciens qui ne voyaient pas le piège qu'on leur avait tendu : créer des airs hypnotiques dans le but d'abolir les consciences pendant que l'industrie phonographique battait des records de profit. En employant Ringo Starr qu'il avait déguisé en Frank Zappa (même mouche, même moustache), il taclait les Beatles et leurs chansons aussi suaves qu'un sirop pour dormir. Tout dans ce film n'était que flacons retournés, vapeurs d'alchimie singeant la transmutation du plomb en or. Centerville possédait un night-club, l'Electric Circus Factory, et un bar qui proposait à sa clientèle de se nourrir de bière. Les acteurs se dédoublaient magiquement. Keith Moon était habillé en

nonne, le *road manager* Dick Barber interprétait un aspirateur industriel, et Don Preston préparait la suprême décoction qui allait le changer en monstre, un mot qui dans sa bouche était synonyme de *star*.

Film expérimental (Zappa le qualifia d'aventureux) tourné en vidéo, puis transféré en 35 mm Technicolor, *200 Motels* ne révéla aucun acteur considérable ni un montage digne de concurrencer le cinéma *discrépant* de Maurice Lemaître ou postsurréaliste de Jonas Mekas. Mais les ressources technologiques dans lesquelles il puisait, jouant sur les couleurs et les expositions, les fondus et les surimpressions, en faisaient un événement audiovisuel d'une étonnante modernité en un temps où la rhétorique de l'image ronronnait dans le naturalisme. Il devait beaucoup à l'audace d'une bande-son qui délivrait un patchwork de textures polyrythmiques, de parties atonales, d'ostinatos et de cadences mélangeant des pièces de musique orchestrée à des séquences bruitistes où l'onomatopée composait avec des cantilènes apparemment charmantes. Cependant, en les écoutant, on ne pouvait à la fois danser, se voiler les yeux et se boucher les oreilles. La partition devait être jouée au Royal Albert Hall le lundi 8 février. Scandalisé par le contenu de certaines chansons, un trompettiste du Royal Philharmonic Orchestra avertit l'administratrice Marion Herrod que les paroles de *200 Motels* pouvaient froisser. Après avoir consulté le livret, elle convoqua Zappa et le somma de supprimer une douzaine de mots. Il accepta d'effacer *bullshit* mais renonça à écarter « soutien-gorge » et « *penis dimension* » – c'était le titre qu'il avait donné à l'une de ses chansons et « pénis » appartenait au vocabulaire de la science. Comme il refusait d'aller plus loin dans cette séance d'autocensure, Marion Herrod décréta au nom de la Couronne que le concert était simplement annulé. Quatre mille billets avaient été vendus. Zappa qui avait engagé 5 000 livres sterling pour les répétitions devait à présent verser une amende au syndicat des musiciens et rembourser chaque billet, ce qu'il fit accompagné de Herb Cohen en se rendant à l'entrée de la salle le jour du concert.

Le préjudice moral et financier était inestimable, et Zappa entreprit d'attaquer en justice le Royal Albert Hall. Le procès qui se déroula au tribunal d'Old Bailey, les 15 et 16 avril 1975, consista en une laborieuse explication de textes devant des juges qui allaient jusqu'à suspecter de connotations sexuelles un mot aussi innocent que « légume ». « Bwana Dik » donna lieu à une leçon de sémantique durant laquelle Zappa souligna que *bwana* désignait un « patron » dans la langue des colons

d'Afrique. Et de fait, ce vocable provenait du dialecte swahili. Le titre « Lonesome Cowboy Burt » devait probablement cacher une obscénité et Zappa démontra qu'il ne parlait pas d'un cow-boy en quête de rapports sexuels mais d'un personnage nommé Burt qui se vivait à 100 % en tant que cow-boy et ceci vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Malgré ses efforts de clarification, le second degré restait incompris des juges Campbell, Odgen et Mocatta qui demeuraient convaincus que Zappa écrivait des paroles que des adolescents ne devaient pas entendre. Bien qu'il eût constamment témoigné de sa bonne foi mâtinée de malice, le procès se clôtura sans indemnité ni dédommagement.

L'annulation du concert au Royal Albert Hall renvoya Zappa en Californie où il se prépara à une tournée à travers les États-Unis. Le matériel qu'il allait présenter reprenait principalement le répertoire de *Hot Rats* et de *200 Motels* ainsi que le montrèrent, en juin 1971, trois rendez-vous des Mothers au Fillmore East de New York. L'événement fut précédé d'une rencontre avec John Lennon qui venait de quitter Londres avec Yoko Ono. Conversant avec Howard Smith, un journaliste du *Village Voice*, celui-ci l'informa qu'il allait faire une interview de Zappa. Lennon lui dit qu'il aimerait le connaître car il admirait sa façon de jongler avec les formes musicales. C'était, d'après lui, le seul exemple dans l'univers du rock à avoir fait d'un simple groupe quelque chose qui ressemblait à un orchestre. Smith l'invita à le suivre pour participer à l'entretien dans la suite qu'il occupait sur la 5^e Avenue. En ouvrant sa porte, Zappa crut d'abord à une hallucination. Il ignorait que Lennon se trouvait à New York. Ce dernier n'était pas moins surpris. Celui qui l'accueillait était tiré à quatre épingles alors que l'homme qu'il se représentait, à l'image du poster de Robert Davidson intitulé « Phi Zappa Krappa », était accroupi aux toilettes le pantalon tombé sur les chevilles. Leur échange allait aboutir à un incroyable arrangement : John Lennon et Yoko Ono étaient invités à rejoindre les Mothers sur la scène du Fillmore le dimanche 6 juin. Ils étaient sagement assis lorsque Zappa leur demanda de chanter. John amorça « Well (Baby Please Don't Go) » aussitôt recouvert par le chant de Yoko, une litanie de cris stridents, archaïques et poignants. Ce qui suivit était un match entre des mots jetés à la volée, des chansons du répertoire du Plastic Ono Band et une musique improvisée qui évoquait « le syndrome du jazz ¹⁶ ».

Avant d'affoler le public avec ce rendez-vous de talents, les Mothers avaient donné un show d'environ une heure annoncé par un *secret*

word, c'est-à-dire un mot (quelquefois plusieurs) que Zappa lançait au public pour résumer une sensation en rapport avec la ville où il se trouvait. Souvent il suggérait un événement vécu, un objet emblématique, une personnalité qu'il encensait ou qu'il allait passer à la moulinette. Le concept pouvait être mystérieux ou familier, à l'image d'un plat gastronomique ou d'un animal. Ce jour-là, Zappa avait mis en exergue le « Mud Shark », une histoire de requin d'eau douce que Carmine Appice, le batteur de Vanilla Fudge, lui avait chuchotée à l'oreille. Elle était assez peu ragoûtante mais tellement significative d'un temps où les groupies servaient de jouets aux divinités pop. Le récit avait pour cadre The Edgewater Inn, une auberge lacustre à la périphérie de Seattle. En juillet 1969, elle accueillit les membres de Led Zeppelin, de Vanilla Fudge et une admiratrice qui allait s'unir avec un poisson-chien. L'*Umbra krameri* évoluait dans les eaux stagnantes de la baie d'Elliott et les propriétaires de l'hôtel mettaient à la disposition de sa clientèle le matériel pour le pêcher. John Bonham taquinait le poisson depuis sa fenêtre et il ferrait si bien qu'il en avait rempli une baignoire. La groupie qui le regardait eut alors l'idée de tourner un film où on la verrait travailler le *mudshark*. Les musiciens assistaient, dans la brume des drogues qu'ils avaient consommées, au spectacle d'une jeune fille que Robert Plant fouettait avec un poisson qu'elle finissait par attraper pour le glisser dans son vagin. Zappa ne croyait pas à la vérité de tels faits. Pour en avoir le cœur net, il se rendit à l'hôtel, muni d'un magnétophone, et questionna le réceptionniste qui possédait des dizaines d'anecdotes fleuries sur la façon dont les avocats, les voyageurs de commerce et les musiciens de rock jouaient avec le fretin. Il en avait appris assez pour composer un opéra-bouffe. « The Mud Shark » se présentait comme une leçon de chorégraphie doublée d'un cours de sciences humaines ¹⁷.

Son intérêt pour les *monster movies* et les comédies musicales le poussait sans cesse vers de nouveaux projets cinématographiques où le surnaturel illuminait la face cachée des États-Unis. Le scénario de « Billy The Mountain » reprenait les codes du merveilleux, mais la montagne magique accouchait de monstres répugnants. Zappa abordait les thèmes de l'environnement et de l'écologie en dénonçant le « danger pour la civilisation actuelle ¹⁸ » que représentaient l'alimentation industrielle et les nuages de pollution. Le film ne fut jamais réalisé et il se transforma en un opéra rock interprété en juin au Fillmore East puis au Pauley

Pavilion deux mois plus tard. Plus encore que « The Mud Shark », « Billy The Mountain » imposait une nouvelle manière, celle de la déclamation rythmique héritée du *Pierrot lunaire* de Schönberg, le *Sprechgesang*. La pièce était émaillée de citations qui renvoyaient à une marche d'Edward Elgar, à l'hymne national des États-Unis, à une chanson de Stephen Stills ou encore à « Over The Rainbow », en hommage au *Magicien d'Oz*. Tous ces contrastes révélaient une cartographie de l'Amérique avec ses routes rectilignes, bordées de sinistres motels, menant aux cités assoupies où Zappa avait failli mourir d'ennui dans son adolescence.

Le 29 octobre 1971, *200 Motels* était projeté en avant-première au Doheny Plaza, à Los Angeles, devant de nombreux journalistes. La plupart d'entre eux déplorèrent un style confus où surnageaient quelques idées drôles. Personne ne semblait avoir pris le temps de lire l'auto-interview que Zappa avait publiée et dans laquelle il détaillait sa vision d'ensemble. *200 Motels* était l'une des machines de sa Grande Structure. Selon lui, on ne pouvait comprendre le film en ignorant ce qu'il avait accompli à travers ses disques, ses performances, ses improvisations. Méconnaître la Grande Note, l'une des clefs de voûte de son projet/objet, pouvait entraîner « à des degrés divers, une certaine confusion sémantique ». La continuité conceptuelle dont il avait fait sa méthode le situait dans un processus qui rejetait toute étiquette. Si on le sommait de décliner son identité, il tendait celle d'un homme en mouvement perpétuel. Le rock était à l'origine d'une orientation qui l'« emmenait parfois vers d'étranges domaines ¹⁹ ». À l'issue d'une tournée en Europe qui avait débuté à Stockholm le 19 novembre, Zappa montra que sa trajectoire pouvait encore varier. Ni chair ni poisson, on se tromperait toujours en le qualifiant de rockeur ou de jazzman.

Les Mothers étaient invités au festival de jazz de Montreux. Claude Nobs, son fondateur, l'avait inauguré en 1967 avec Keith Jarrett et Charles Lloyd, puis sa programmation avait varié, rapprochant Bill Evans de Carlos Santana, Duke Ellington de Stone The Crows. Il avait attendri les arêtes du jazz et ouvert celui-ci au rock et au rhythm'n'blues. En 1971, il mit à l'affiche du casino de Montreux Aretha Franklin, Roberta Flack et Frank Zappa. Le samedi 4 décembre, les Mothers clôturaient la saison et leur répertoire dérivait de ce que l'on pouvait entendre sur *Fillmore East, June 1971* et *Just Another Band From L. A.* Pour le public germanophone qui assistait à ce concert, Zappa donna

une version en langue allemande de « Sofa », l'une des pièces qui appartenaient aux aventures de « Billy The Mountain ». C'était le récit de la création du monde personnifiée par un divan de couleur bordeaux sur lequel Dieu s'était confortablement installé. Il y fumait un cigare en compagnie de Squat, un cochon magique, et de sa fiancée nommée Wendell. Le trio finissait par s'assembler dans une étreinte brûlante donnant lieu à ce que Zappa qualifia de « rideau de feu ».

Le mot « feu » avait été répété et peut-être commençait-on à en sentir l'odeur. La vue d'un incendie arrêta brusquement Don Preston qui venait de lancer le thème de « King Kong ». Zappa demanda aussitôt aux trois mille spectateurs de rejoindre la sortie dans le calme. Les membres de Deep Purple se trouvaient dans la foule qui quittait la salle. Ils allaient rejoindre leur hôtel et composer « Smoke On The Water » autour de Roger Glover. Enflammé par un pistolet lance-fusées, le casino de Montreux tenait ainsi son hymne et Deep Purple l'un de leurs plus grands succès. Le titre, qui évoquait Zappa et surnommait le patron des lieux *Funky Claude*, fut publié sur l'album *Machine Head* vendu à plus de sept millions d'exemplaires.

L'incendie avait détruit tout le matériel du groupe. Le vendredi suivant, celui-ci devait jouer à Londres, au Rainbow Theatre, où Zappa se présenta avec un équipement neuf. À quelques variantes près, le répertoire reprenait celui de Montreux. Mais après « King Kong », le musicien voulut rendre un hommage au pays qui le recevait et il choisit d'interpréter « I Want To Hold Your Hand » des Beatles. Un jeune homme grimpa sur scène. Il ne venait pas serrer la main de Zappa car il se mit à le secouer jusqu'à le faire tomber dans la fosse, quatre mètres plus bas. Trevor Charles Howell, un ouvrier de vingt-quatre ans convaincu que le musicien faisait de l'œil à sa petite amie, fut condamné à une peine de prison de un an. À la clinique de Harley Street, on pansa les blessures de Zappa. Il avait un tibia brisé, une côte cassée, une épaule démise, des lésions aux mains et le larynx endommagé. Le 21 décembre, il fêtait son trente et unième anniversaire dans un état d'esprit où se disputaient la colère contre son agresseur et la rage de ne pouvoir, avant longtemps, toucher à une guitare et remonter sur scène.

*1. Thème du film *Le Chevalier des sables* (1965) de Vincente Minnelli.

*2. Concept forgé par Erik Satie en 1917, la musique d'ameublement est fondée sur

des motifs sonores décoratifs, elle rompt avec l'écoute sacralisée en transposant dans le domaine de l'oreille ce que le public acceptait depuis toujours dans celui de la vue. On peut ainsi la contempler distraitement et même danser dessus.

L'esthétique du divers

Après un mois d'hospitalisation, Zappa s'envola vers la Californie avec de nouveaux projets. Il se déplaçait dans un fauteuil roulant, la jambe gauche plâtrée au-dessous du genou. Durant les quatre mois qui suivirent son retour à Laurel Canyon, il occupa la plupart de son temps à composer des textes qu'il tapait d'un seul doigt sur une IBM Selectric. « Hunchentoot » était une comédie musicale qu'il avait imaginée à Londres entre deux perfusions. Elle s'inspirait des travaux de Carl Sagan relatifs aux extraterrestres et regardait du côté des films de science-fiction qu'Edward Bernds avait bricolés dans les années 1950. Le sujet reprenait celui de *Queen Of Outer Space* dans lequel une planète était gouvernée par des femmes sous l'autorité de la reine Talleah.

Dans le scénario que rédigeait Zappa, Drakma était une souveraine aux traits rébarbatifs. L'amant qu'elle avait pris dans ses filets était une araignée géante. Le but que s'était fixé la *space girl* était la conquête de la Terre, une invasion qui comptait sur des forces où la musique jouait son rôle. L'un des personnages, surnommé *Durk*, soufflait dans un harmonica, un autre maniait la trompette à la tête d'un groupe de mutants. Le synopsis en deux actes était un prétexte à des développements jazzistiques. Zappa prévoyait un orchestre de vingt-deux musiciens et un ensemble de dix chanteurs. Un narrateur commentait les scènes que devait incarner un professeur de sciences au crâne chauve possédant un accent légèrement britannique.

Le script de soixante-douze pages illustré de croquis étant bouclé, Zappa commença à auditionner les premiers musiciens. Son ambition était de porter le projet à Broadway. Il manqua de moyens pour atteindre ce rêve et dut y renoncer. De nombreuses partitions furent néanmoins jouées, jalonnant sa discographie jusqu'en 1984. Il ne désespérait pas de donner chair à « Hunchentoot ». De loin en loin, il l'évoquait auprès d'un producteur ou d'un metteur en scène. À la fin de sa vie, il tenta même de convaincre Terry Gilliam qu'il avait autrefois

rencontré durant l'enregistrement de *Freak Out !*. Celui-ci avait la tête ailleurs. Il planifiait en jonglant, comme à son habitude, le tournage de *Fisher King : Le Roi pêcheur*.

Vissé à son fauteuil, il ne pouvait ranimer les Mothers et pensait à donner une suite à *Hot Rats*, dans une forme qui respirerait l'odeur du jazz, un mot qu'il comprenait à sa manière. « Big Swifty » en était le point d'orgue qui s'évadait de la binarité pour exprimer, à travers des chœurs de cuivres et des claviers en fièvre, une couleur que l'on pouvait qualifier de jazz-rock et qu'il était peu commun de répandre en 1972. Enregistré dans les studios Paramount de Los Angeles, *Waka/Jawaka* avait réuni George Duke, Aynsley Dunbar, Don Preston, Jeff Simmons, le bassiste Alex Dmochowski, le guitariste Tony Duran, la chanteuse Janet Ferguson, le chanteur Kris Peterson et un ensemble de souffleurs venus des formations de Count Basie, de Woody Herman ou de l'Abnuceals Emuukha Electric Symphony contemporain de *Lumpy Gravy*. Le disque publié en juillet fut accueilli par Paul Alessandrini comme une œuvre de « mini-symphonies qui mettent en valeur la subtilité des arrangements de chaque phrase musicale écrite ». C'était selon lui « un banc d'essai pour expérimenter [de] nouvelles conceptions ¹ ».

Le banc d'essai annonçait un événement qui allait modifier la façon dont on percevait l'univers de Zappa, considéré comme un musicien de rock à la fibre frondeuse. Dans l'apparente immobilité où il se trouvait depuis son saut dans le vide, il montra qu'une position statique pouvait favoriser des changements graduels. Le big band qu'il avait rêvé, celui d'une machine à forte détonation, avait enfin trouvé sa forme. Le Grand Wazoo Orchestra rassemblait vingt instrumentistes que l'on allait entendre le 10 septembre 1972 à l'Hollywood Bowl de Los Angeles. Certains d'entre eux avaient interprété les partitions de *Waka/Jawaka* et ils témoignaient pour la plupart d'une solide expérience dans la pratique du jazz. Les nouveaux venus étaient tout aussi compétents. Ils avaient poli leurs cuivres auprès de Don Ellis, de Thelonious Monk ou encore de Stan Kenton et tous appréciaient de pouvoir rejoindre le guitariste qui avait autrefois tutoyé Don Cherry et Archie Shepp.

L'idée d'un grand orchestre électrique remontait à 1963, au temps où il avait donné au Mount St. Mary's College un concert de ses œuvres sérieuses avec des musiciens capables de déchiffrer « Opus 5 ». Une fois cette formation réunie, il désira la faire voyager à travers les États-Unis,

jusqu'en Europe où elle s'arrêta à Londres, le 16 septembre – une ville que l'on ne s'attendait plus à trouver sur son calendrier de tournée. La lourde machine pesait un budget de 100 000 dollars. Elle dut prendre des leçons de minceur qui aboutirent au Petit Wazoo, dix musiciens annoncés en octobre sur la scène du Forum de Montréal en première partie de Tim Buckley. Les neuf dates suivantes confirmaient que Zappa avait renoncé à broser les couleurs d'un rock'n'roll band. L'équation qu'il avait posée se comprenait ainsi : « Personne ne chante. Personne ne danse. On joue de la musique ². »

Au Music Hall de Boston, dans une forme élargie à vingt musiciens, l'orchestre avait donné une version instrumentale de « The Adventures Of Greggery Peccary », l'odyssée d'un cochon sauvage qui bousculait comme dans un jeu de quilles la suite *ne varietur* du temps sagittal. L'histoire du pécari anticipait un récit gravé sur *Studio Tan* en 1978 à la manière d'un dialogue platonicien dans lequel Zappa prêtait à un « philosophe » la formule : « *Time is of affliction* ^{*1}. » Elle renvoyait à « Billy The Mountain », l'opéra qui traitait de paysages industriels recouverts de nuages bruns, et l'on pouvait s'attendre à ce qu'ils dégradent l'harmonie des saisons. Zappa signalait des horloges affolées et le compte des jours subissait une étrange altération. Par ailleurs, ce que dénonçait Greggery Peccary, c'était cette marche forcée à laquelle tout employé de bureau était soumis pour que son entreprise obtienne de meilleurs résultats. À travers ces personnages de fiction qu'il découpait comme des silhouettes de dessins animés, Zappa trahissait une inquiétude existentielle. Il savait que le temps était une mesure incompatible avec sa démesure. D'un côté, la lucidité lui commandait d'agir toujours plus vite, de l'autre, elle lui interdisait la routine et la répétition.

En décembre sortait *The Grand Wazoo*. Ce seizième album était la suite logique de *Waka/Jawaka* mais ne le copiait pas. Il en amplifiait le grondement. C'était un affrontement de forces que la pochette décrivait dans un texte où Zappa soumettait une horde de Médiocrates à la puissance de feu d'un certain Cletus armé de son Mystery Horn. L'illustration, réalisée par Cal Schenkel, représentait une passe d'armes entre des soldats vêtus à la mode des escouades mérovingiennes, césaristes ou pharaoniques. L'arrière-plan découvrait les silhouettes de Constantinople incendiée et d'un amphithéâtre romain. Coiffés du heaume médiéval ou du cabasset d'Achaïe, les combattants livraient

bataille au moyen de cuivres et d'instruments à cordes que survolaient des nuées de notes. Cet emboîtement de signes fusionnait des périodes distinctes dans le but de délivrer un message, celui d'une nouvelle querelle des Classiques et des Modernes. Zappa rendait visible une joute sonore qui opposait les zélateurs de musiques académiques aux partisans d'une révolution musicale à l'issue de laquelle le rock et le jazz allaient changer de forme.

La controverse était placée sous le signe de l'énigmatique « wazoo », un mot-valise qui suggérait à la fois le kazoo, la grande prêtresse des Babyloniens, un vocable argotique désignant un postérieur charnu ou, plus simplement, l'oiseau et son gazouillis. *The Grand Wazoo* ne jouait plus sur les ressources de la parodie et de la citation musicale, il cristallisait tout ce que Zappa avait fusionné et donnait le meilleur exemple de son esthétique du divers. L'album était un soubresaut considérable dans un paysage où le guide de la subversion se nommait Miles Davis. Et l'on pouvait retrouver sur ce disque l'influence de *Nefertiti* et de *Bitches Brew*, ce dernier marquant – selon Joe Zawinul – l'apogée d'une vision.

Après avoir accompli une telle mutation, on pouvait s'attendre à ce qu'il persiste dans la voie qu'il avait tracée et où on le tenait désormais pour l'un des plus grands artisans du jazz-rock aux côtés de groupes comme Blood, Sweat and Tears et Chicago Transit Authority. C'était sous-estimer sa capacité d'invention et plus encore sa propension à changer de registre. L'année 1973 serait celle d'une métamorphose. Zappa ne se déplaçait plus en s'appuyant sur des béquilles. Il avait repris possession de ses moyens physiques, mais sa voix n'était plus la même. Depuis l'accident qui avait abîmé son larynx, le ton avait baissé d'un tiers. Il prit un autre cap en s'entourant de musiciens qui allaient incarner une nouvelle version des Mothers Of Invention.

Le 23 janvier, il inaugurerait à Fayetteville, en Caroline du Nord, une tournée de cent quatre-vingt-trois jours avec un *line-up* resserré qui comptait George Duke, Jean-Luc Ponty, Ian et Ruth Underwood, Bruce Fowler et deux nouvelles recrues. Tom Fowler, le frère du tromboniste Bruce Fowler, était un bassiste venu du groupe psychédélique It's A Beautiful Day. Le batteur Ralph Humphrey faisait partie de l'orchestre de Don Ellis depuis 1968, et avait été invité à rejoindre les Mothers sur les conseils de George Duke, car Zappa recherchait un rythmicien qui sache faire le pont entre les styles et les différentes pulsations. Son

ambition était comblée. Il était parvenu à réunir « des musiciens très compétents, tombés dans la catégorie de ces virtuoses qui ont une maîtrise totale de leur instrument ³ ». La théâtralité n'étant plus à l'ordre du jour, ce que Zappa attendait désormais de ses musiciens, c'est qu'ils sachent parfaitement jouer. Aussi continuait-il à répandre les couleurs d'un jazz qui n'appartenait qu'à lui tout en empruntant à une autre palette, dérivée de rythmiques mélangées à la tradition des *work songs* ou à la soul des ghettos, ainsi que la perpétuaient des formations comme War, Sly and The Family Stone, et des personnalités telles que James Brown ou Curtis Mayfield. Sa direction flirtait avec le jazz funky, ce qui n'excluait pas de revisiter le concept de ballade dans une anamorphose où la country était envenimée de beats apoplectiques.

Le 19 mars, six chansons étaient enregistrées dans les studios d'Ike et Tina Turner, le Bollix Sound d'Inglewood. Et l'on pouvait entendre les vocalises enfiévrées des Ikettes, trois chanteuses qui faisaient rejaillir la flamme du rhythm'n'blues. Les textes ne roulaient pas des paroles candides. Ils charriaient des images brûlantes. « Dirty Love » décrivait un rapport entre une jeune femme et un caniche accompagné d'authentiques gémissements. Si bien que l'on pouvait croire que Zappa avait attisé une fournaise pour provoquer les martinets de la censure. Ses mots n'étaient pas écrits en patagon obscur, ils étaient au contraire explicites et explicitement sexuels. L'indicible devait être dit et de la même façon qu'il avait commenté les émeutes de Watts, il souhaitait faire tomber le masque de la bienséance en rapportant des faits qu'il avait, pour la plupart, vécus. C'étaient des choses vues, entendues, vérifiées, qui témoignaient de sa vie en tournée où il avait eu l'occasion de constater que le fétichisme, le voyeurisme, la zoophilie et la fellation appartenaient au monde réel. Comme il le confiera par la suite, « Montana » et « Penguin In Bondage » ne sortaient pas de son imagination, ces chansons « faisaient partie de [son] expérience personnelle ⁴ ».

Début septembre, après la publication de *Greetings From L. A.* de Tim Buckley, Cohen décida de mettre un terme aux activités de Bizarre et de Straight. Il lança DiscReet, un label qui bénéficierait du concours de Warner pour la distribution des disques à travers le monde. Le 7, paraissait *Over-Nite Sensation*, un recueil de chansons aussi funky que sulfureuses. Ce qui faisait rougir les pudibonds plaisait à un public de plus en plus nombreux. *Billboard* hissa l'album à la 37^e place. C'était le

premier best-seller de Zappa. Profitant de sa bonne étoile, il se remit aussitôt au travail et grava *Apostrophe* (') qu'il souhaitait voir paraître en janvier 1974. Mais il retarda ce moment afin de convaincre Warner de lui assurer une campagne de promotion digne de ce nom. Le disque fut publié en mars, soutenu par un film publicitaire de quarante secondes diffusé sur les chaînes de télévision. Schenkel l'avait réalisé sous la forme d'un dessin animé où un chien et un Esquimau en vantaient les mérites.

À la fin de l'année 1973, il avait testé son nouveau répertoire sur les scènes de trois continents. Celui-ci englobait la matière de plusieurs albums et combinait des textes où le vocabulaire à forte connotation sexuelle jonglait avec les instruments comme des éléments d'une musique verbale. Les traduire dans le langage commun relevait du malentendu. On ne pouvait transposer dans le lexique de la vie courante les mégapneumes de François Dufrêne ou la poésie sonore de Bernard Heidsieck. Si l'on voulait trouver une cohérence à ses chansons, il fallait en saisir le son, se laisser porter par la cadence des syllabes, le rythme des intonations, des phrases en *ostinato* où des monèmes scandés répondaient aux percussions des marimbas et des claviers. Quelquefois un message affleurait, rappelant son goût pour la critique sociale lorsqu'il accusait la télévision d'infecter les cerveaux (« I'm The Slime ») ou qu'il se moquait de la vogue du fil dentaire (« Montana »). Mais il maniait presque toujours les mots comme des couleurs ajoutées à sa palette, et cherchait sans cesse des voix susceptibles de l'enrichir.

Revenu d'une tournée en Australie, Zappa s'était arrêté à Hawaï pour une semaine de vacances avec Gail, en août 1973. Marty Perellis, son *road manager*, les avait accompagnés. Il se promenait dans les rues de Honolulu à la recherche d'un night-club. Dans le quartier de Waikiki, il poussa la porte de l'hôtel Coral Reef où était annoncé un concert de Gregarious Movement, un mystérieux groupe de soul. Quelques notes chantées par Napoleon Murphy Brock suffirent à le convaincre qu'il avait déniché une voix. Après avoir été informé par un coup de téléphone des qualités de ce talent, Zappa arriva dans la salle au milieu du concert. Littéralement envoûté, il demanda à Perellis de lui arranger un rendez-vous. Lorsque celui-ci informa Napoleon Murphy Brock que le créateur des Mothers souhaitait le rencontrer, celui-ci prit un air surpris : il n'avait jamais entendu parler de Zappa. Il ne faisait même pas partie du *Top 40*, un sujet sur lequel il était incollable. Le chanteur disposait d'un petit quart d'heure avant son dernier set et il accepta de le

recevoir. Brock l'avait enfin remis. Il se souvenait de l'avoir vu, fesses nues, assis sur une cuvette qui avait fait le tour du monde. En décembre, le chanteur à la voix de feu qui était, par ailleurs, un remarquable tromboniste rejoignait les Mothers pour une série de six concerts au Roxy de Los Angeles, un événement gravé sur disques et filmé en 16 mm *2.

Apostrophe (') était un album clef dans la discographie de Zappa. « Stink-Foot » mettait en vedette un caniche, l'un des éléments fondateurs de la continuité conceptuelle. Fido préfigurait une longue série d'avatars successivement nommés Fydo, Frenchie et Frunobolax. Dans cette chanson, l'animal frisé était chargé par son maître de lui rapporter ses pantoufles. Comme Billy The Mountain ou le cochon sauvage, dans « The Adventures Of Gregory Peccary », le chien parlait. Il ne se contentait pas d'émettre un *arf* ! d'interaction, il questionnait. Fido était d'une humeur socratique et désirait que son maître le renseigne sur la continuité conceptuelle. Ce dernier répondait qu'il était évident que le nœud du problème était caché dans l'apostrophe, le caractère typographique de l'élision, une tête d'aiguille. Le chien n'en croyait rien qui déclarait que ça ne se pouvait pas, que ça ne se faisait pas, que ça n'existait pas. Insatisfait à l'idée qu'une virgule pût à elle seule résumer la continuité conceptuelle, il aboyait « non » pendant que son maître répétait « si ». La conversation renvoyait aux dialogues de Platon qui repoussait le questionneur dans ses filets. La réponse tant espérée ressemblait à une aporie, autrement dit à une impasse. Nous ne saurions rien car on ne pouvait savoir ce qu'était l'apostrophe, sinon qu'elle existait et qu'elle n'existait pas. Cette ruse du langage plongeait l'auditeur dans une réflexion sans fin. Elle l'invitait à démêler l'énigme du caniche devenu philosophe. Incarnait-il le conflit mis en scène par Hegel dans *La Phénoménologie de l'esprit*, une translation de ce qui opposait le maître à l'esclave ? Ben Watson découvrit que le caniche, ciselé comme le buis des jardins de Le Nôtre, rappelait singulièrement le *Faust* de Goethe, chez qui Méphistophélès avait pris l'apparence d'un barbet pour se glisser dans le cabinet du vieil érudit⁵. Dangereusement impétueux, l'animal diabolique y dénonçait sa vraie nature. Faust, comprenant enfin qu'il avait été dupé, s'exclamait : « *Das also war des Pudels Kern* »^{*36} ! » On ne pouvait réduire le barbet à un animal sachant docilement rapporter des pantoufles. Selon Goethe, son comportement cachait un nœud de complexité. Dans une certaine mesure, l'énigme du

barbet rendait limpide la continuité conceptuelle. Celle-ci ne tenait en somme qu'à un poil de chien ! La piste de Goethe était d'autant plus éclairante que Zappa avait fait du caniche une force. C'était « l'esprit qui toujours nie ».

Zappa pratiquait l'allégorie en usant du règne animal. Son bestiaire était innombrable et transposait, à l'exemple des caricatures de Grandville, des réflexions métaphysiques ou sociétales assumées par une caravane d'animaux où le chien rivalisait avec l'araignée, la girafe, le loup, la mouche, le pingouin, le poney ou la vache. Sur *Apostrophe* ('), un trappeur sorti de son « igue-loup » tabassait un bébé phoque avec une raquette. Son protecteur tentait de venir à son secours en saupoudrant l'ennemi de neige jaunie par l'urine des huskies. Le trappeur ainsi aveuglé se remémorait une vieille légende selon laquelle celui qui avait perdu la vue pouvait la recouvrer en acceptant de se laisser traîner jusqu'à la paroisse de Saint Alfonzo. Cet épisode à propos de la neige jaunie, qu'il valait mieux ne pas manger comme l'expliquait « Don't Eat The Yellow Snow », montrait de quelle manière un phoque pouvait être sauvé, mais cette chanson, et « Nanook Rubs It » qui la complétait, demeurait un mystère que l'on pouvait ignorer en gardant le sourire. La solution était cachée dans les méandres du souvenir. Zappa se rappelait à la fois *Nanouk l'Esquimau* (1922), un film de Robert Flaherty, et une histoire jadis racontée par sa mère, qui parlait d'Alphonse de Liguori, évangelisateur napolitain et patron des confesseurs, contraint de repousser des visions diaboliques alors que le vice menaçait sa vertu.

Ni Goethe ni Platon ne figuraient parmi les livres qu'il avait lus, le seul domaine où il était difficile de le prendre en défaut concernait le cinéma de série Z, un sujet qu'il révisait sans cesse. C'est à partir de ce rayon qu'il vanta, sur « Cheepnis » (l'un des titres de *Roxy & Elsewhere*), le film de Roger Corman *It Conquered The World*. Et c'est dans cet esprit qu'il donna à son second fils, né le 15 mai 1974, une suite de prénoms qui rendait compte de son bagage contre-culturel : Ahmet Emuukha Rodan. Si Ahmet était un hommage à Ahmet Ertegun, l'un des promoteurs de la grande musique noire et fondateur du label Atlantic Records, si Emuukha citait l'orchestre symphonique ayant accompagné l'enregistrement de *Lumpy Gravy*, Rodan était une allusion au monstre japonais créé par Ishirō Honda dans un cycle de films commencé avec un titre du même nom en 1956 et achevé douze ans plus tard, avec *Les*

envahisseurs attaquent.

L'année 1974 avait été marquée par la célébration des dix ans d'existence des Mothers dont le moment le plus festif fut la soirée du 31 octobre dans les salons de l'hôtel Roosevelt à New York. Aucun membre du groupe ne semblait avoir été invité, mais l'on comptait parmi ses admirateurs Bianca Jagger, Dory Previn, Carly Simon et James Taylor. L'anniversaire avait été salué par la chanteuse Patti LaBelle qui entonna un « Happy Birthday » dans sa veine la plus soul. Au milieu de ces personnalités, la présence de Louise Varèse était l'objet de toutes les attentions de Zappa.

Lors de son séjour à Londres, en avril 1975, en raison de sa convocation dans l'affaire du concert annulé au Royal Albert Hall, il avait reçu à l'hôtel Dorchester quelques journalistes venus l'interroger au sujet des paroles de *200 Motels*. Mick Farren, le chroniqueur du *New Musical Express*, profita de l'occasion pour s'informer de ses projets. Zappa lui dit que Captain Beefheart faisait désormais partie des Mothers et qu'il l'accompagnerait dans sa prochaine tournée américaine : « Don chantera, dansera, jouera de l'harmonica et prendra du bon temps pour la première fois de sa vie⁷. » Allan Jones, le journaliste de *Melody Maker*, désirant connaître le contenu de son prochain disque, nota que celui-ci s'intitulait *One Size Fits All* et qu'il contenait « des histoires en chansons dans un style rock'n'roll sur lesquelles on pourra danser⁸ ». Le lecteur n'en saurait pas plus, sinon que Zappa se désintéressait totalement de l'actualité rock. Il écoutait à ce moment *Les Diables de Loudun*, un opéra de Krzysztof Penderecki, créé en 1969.

Le mois de janvier l'avait vu se rapprocher de Captain Beefheart qui venait d'essayer deux terribles échecs avec *Unconditionally Guaranteed* et *Bluejeans And Moonbeans*, sortis respectivement en avril et novembre 1974. Le premier album s'était soldé par son exclusion à l'unanimité du Magic Band, le groupe qu'il avait fondé. Le deuxième était le résultat d'un *tragic band* fait de seconds couteaux sur lequel ses intonations, autrefois jaillies d'un volcan, ne ressemblaient plus qu'à des marmonnements. Zappa, qui le tenait pour un chanteur aussi puissant que Howlin' Wolf, l'avait soutenu à de nombreuses reprises jusqu'à s'effacer derrière lui durant le festival d'Amougies. Lorsque son ami d'enfance vint lui rendre visite à Laurel Canyon, dans les dernières semaines de l'année 1974, il constata que celui-ci avait tout perdu de son or. Seuls ses yeux brillaient d'imploration, ce n'était plus que l'ombre

d'un *blues shouter*. Zappa le consola en lui promettant de le rémunérer et ils enregistrèrent trois chansons au début de l'année suivante dans les studios Record Plant à Los Angeles. En avril 1975, ils prenaient la route en direction du désert de Mojave de leur antique jeunesse. Le concert qu'ils allaient donner à Austin serait en partie repris sur *Bongo Fury*. Réalisé en octobre, le disque se terminait sur une variation autour d'une *nursery rhyme* intitulée « The Muffin Man ». Cette personnification du petit gâteau rond, dont la silhouette se découpait au milieu d'un laboratoire appelé *Utility Muffin Research Kitchen* (UMRK), définissait un paysage allégorique dédié à l'alimentation. Questionné par Bob Mahon sur ses choix alimentaires, Zappa déplorait de vivre dans une ville où les produits de l'agriculture biologique demeuraient marginaux. Il signalait des légumes tuméfiés par d'étranges traitements et des cuisines de restaurants envahies de rats qui devaient tester la nourriture que l'on servait ensuite en salle⁹. Il ne faisait aucun doute que « Muffin Man » s'inscrivait dans une continuité où l'omelette aux rats, le sandwich au thon sous cellophane ou à la couille grillée, la tarte à la craie et la pastèque en foin de Pâques composaient approximativement le menu quotidien du gastronome américain. Enfin, les paroles de cette chanson citaient un laboratoire qui n'était autre que son nouveau studio d'une superficie de 180 m².

Les liens qui les unissaient étaient un mélange de jalousie et d'admiration. Zappa lui trouvait une voix d'une rare incandescence tout en lui reprochant d'être « tellement crispé quand il chantait sur scène, avec la nuque toujours tendue, que cela lui bouchait les oreilles¹⁰ », si bien qu'il produisait un grand nombre de fausses notes. Beefheart se plaignait de son côté d'être perpétuellement grugé. Il affirmait que Zappa lui avait volé son génie. Dans ce concert d'amour vache, leurs routes allaient bientôt se séparer, après que Beefheart eut participé aux sessions de *One Size Fits All*, entre décembre 1974 et avril 1975, où il joua de l'harmonica sous le pseudonyme de Bloodshot Rollin' Red, et enregistré, seul, *Bat Chain Puller*, sur le label DiscReet en 1976.

Le Bongo Fury Tour avait attiré l'attention sur un nouveau batteur âgé de vingt-quatre ans : Terry Bozzio succédait au talentueux Chester Thompson. Il possédait une solide culture jazzistique instruite en premier lieu par un père musicien qui lui fit écouter les disques du percussionniste Tito Puente, puis par le trompettiste Mark Isham qui l'encouragea à analyser les techniques de jeu de John Coltrane, Chick

Corea, Elvin Jones, Miles Davis et Tony Williams. Ce dernier développait un son imposant qui allait éduquer son style fondé sur le timing, la vitesse et un appétit insatiable pour les saveurs polyrythmiques. C'est en rejoignant Azteca, un groupe de latin jazz, qu'il apprit par la bouche du bugliste Eddie Henderson que Zappa recherchait un batteur. Tout comme Brock, deux ans plus tôt, il ignorait tout de ce compositeur. La veille de son audition, il se procura *Apostrophe* (') et *Roxy & Elsewhere* qu'il étudia, une partie de la nuit, le corps glacé de sueurs froides. Mais au moment de faire ses preuves, les partitions qu'il devait lire furent jouées sans un couac. Zappa le félicita, et ce n'était pas dans ses manières, avant de l'engager.

On retrouva Bozzio sur *One Size Fits All*, un disque dont le postulat (« Taille unique ») laissait entendre que tout est dans un et que un est en tout. Le dos de la pochette représentait un zodiaque qui s'accordait avec la science des solutions imaginaires devinée par Alfred Jarry. On y observait « un univers que l'on peut voir et que l'on doit voir à la place du traditionnel ¹¹ ». *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* calculait la surface de Dieu, ouvrant ainsi la voie aux spéculations de Zappa qui avait identifié le siège sur lequel devait s'asseoir le créateur (supposé) de toutes choses. Le sofa était de couleur bordeaux et l'on apercevait la main de Dieu tatouée de la croix des Pachucos. Elle tenait un cigare. Un phylactère sorti de sa bouche invisible encadrait les mots : « *Divan, Divan... Weissst du wer ich bin* *₄ ? » Dieu auquel il ne croyait pas – il doutait qu'un barbu juché sur un nuage pût avoir inventé le monde – était doublé par la voix de Zappa qui signifiait que s'Il le cherchait, Il allait le trouver. Pour concevoir avec Schenkel la carte du ciel de *One Size Fits All*, il consulta de vieux ouvrages sapientaux. En se référant à des gravures de Jean-Théodore de Bry, à l'*Opera astronomica* de Giovanni Domenico Cassini, à l'*Exegetica* du gnostique paléochrétien Basilide ou encore à l'*Almageste* de Ptolémée, il semblait vouloir extrapoler un concept de toutes ses découvertes. Et l'on pouvait penser que la somme de ses recherches visait à placer son disque sous les auspices de Paracelse, d'Hermès Trismégiste – dont la *Table d'Émeraude* précisait que « ce qui est en bas est comme ce qui est en haut, et ce qui est en haut est comme ce qui est en bas, pour accomplir les miracles d'une seule chose ¹² » – ou de Fulcanelli qui l'avait fortement intrigué ainsi qu'en témoignait « But Who Was Fulcanelli ? », un instrumental plus tard publié sur *Guitar*. En

réalité, les motifs spagyriques qui ornaient la pochette étaient destinés à soumettre le lecteur aux impostures de l'occulte telles qu'elles se répandaient depuis que des Maîtres de Lumière annonçant le Nouvel Âge cosmique faisaient fortune avec leurs théories Gaïa. Il suffisait de se pencher sur les constellations que présentait cette carte pour comprendre qu'elles exprimaient un point de vue satirique. Sans réfuter les miracles d'Hermès (« Taille unique » disait bien « une seule chose »), l'univers de Zappa était un résumé de sa fantaisie. Il mettait en relation son histoire personnelle avec des éléments de la continuité conceptuelle comme l'indiquaient ces astres et ensembles d'étoiles nommés Alimentary, Asparagus, Borsch, Legume ou encore Hyeanas. Ainsi que les deux faces d'une pièce de monnaie, cette pochette offrait un double sens selon les préférences de l'acheteur. Celui qui y voyait une leçon d'hermétisme n'avait pas l'avantage sur le rieur prévenu depuis toujours que Zappa pratiquait l'ironie avec beaucoup de sérieux.

Bien qu'il se soit ouvert à un certain mysticisme en cambrant le temps linéaire, il montrait, à la suite de « Cosmik Debris », que ses chansons étaient des missiles envoyés dans le ciel pour dénoncer les illusions. « Inca Roads » se moquait de la théorie des anciens astronautes selon laquelle la preuve d'extraterrestres venus sur Terre était confirmée par les géoglyphes de Nazca dans le sud du Pérou. Et « Sofa # 2 » qui désignait un canapé trois places, portant l'empreinte de l'Éternel, du Verbe et du Pneuma, répudiait l'être suprême dans un déluge de gausserie. *One Size Fits All* était son *magnum opus* funk et il avait eu raison de confier au journaliste de *Melody Maker* que l'on pourrait danser dessus. À la vérité, on dansait autour d'un feu ravivé par les propagandistes de Dieu et de ses copies. Gourous et télévangélistes étaient dans son viseur. Jamais il ne désarmerait.

Résultat de quatre mois d'enregistrement à raison de dix à quatorze heures de travail quotidien, ce disque fut classé à la 26^e place du baromètre *Billboard*. Cette récompense aurait pu se traduire par une pause estivale, mais Zappa ne supportait pas les vacances et il se concentra immédiatement sur l'écriture de deux instrumentaux. « Pedro's Dowry » et « Bogus Pomp » furent présentés en septembre au Royce Hall, l'auditorium de l'Université de Californie à Los Angeles. Dirigé par Michael Zearott, l'ensemble de trente-sept musiciens qui les interpréta avait été appelé l'Abnuceals Emmuukha Electric Symphony Orchestra en souvenir de *Lumpy Gravy*. Celui-ci fut aussitôt dissous

ainsi que les Mothers Of Invention après un concert à Bilbao, le 17 mars 1976, à l'issue d'une tournée en Europe.

Neuf jours plus tôt, au Palais des Sports de Paris, Zappa enchantait son public en le gratifiant d'un « Zut alors ! » qui annonçait un nouveau disque intitulé *Zoot Allures*. Sa réalisation en octobre fut précédée d'une certaine agitation. Il venait de se séparer de Herb Cohen, son manager depuis plus de dix ans. Accusé de détourner à son profit les recettes du label DiscReet, celui-ci serait poursuivi en justice par Zappa qui perdit, au terme d'une longue procédure, le droit d'utiliser le nom des Mothers Of Invention. La pochette de *Zoot Allures* trahissait un flou. La photographie de Gary Heery représentait un groupe qui ne pouvait pas être les Mothers et l'on s'attendait à ce qu'il reflète le *line-up* du disque. Ceux qui prenaient la pose, à l'exception de Terry Bozzio, n'en faisaient pas partie. Le bassiste Patrick O'Hearn et le claviériste Eddie Jobson, venus de Roxy Music, deviendraient légitimes dans le prochain album même si Eddie avait déjà été embarqué sur la route en juillet 1975. Le véritable groupe comptait dix musiciens et chanteurs auxquels on pouvait ajouter Gail Zappa pour ses gémissements d'orgasme sur « The Torture Never Stops ».

Suivant sa trajectoire de mouche, Zappa parcourait les couleurs du blues-rock et il en exprimait les plus tendres nuances avec « Black Napkins », enregistré à Osaka, au Japon, le 3 février. Ce titre évoquait le souvenir d'une soirée dans un restaurant du Milwaukee : le groupe s'était installé à une table où des serviettes noires contrastaient avec les assiettes garnies de dinde rosie aux colorants alimentaires. Dans sa globalité, *Zoot Allures* amplifiait la critique des simulacres annoncée par « Plastic People ». Les paroles accusaient les plaisirs contrefaits, les pulsions assouvies dans un donjon sadomaso ou au moyen d'une poupée gonflable comme le racontait « Ms. Pinky ». La chanson « Disco Boy » raillait la disco que venait de populariser Gloria Gaynor. Ce n'était pas à proprement parler une attaque contre un style, mais un point de vue sociologique sur le syndrome disco dont la fonction était de fournir « un accompagnement rythmique afin que des couples puissent se réunir en vue de leur reproduction future ¹³ ».

L'étendue de son spectre musical était littéralement sans frontières. Après avoir proclamé que *Zoot Allures* représentait, en 1976, ce que le rock'n'roll avait fait de meilleur, il fit savoir dans une note adressée à la presse que sa tendance actuelle était au *Bionic Funk*. Le qualificatif

signalait un nouveau voltage et il en donna une idée en soutenant un concert de Black Sabbath le 6 décembre à New York au Madison Square Garden. Il venait de produire *Good Singin' Good Playin'*, le onzième disque de Grand Funk Railroad, sur lequel on pouvait entendre son énergique solo dans « Out To Get You ». Le 11 décembre, invité du « Saturday Night Live », l'émission hebdomadaire de la chaîne NBC, Zappa livra quelques exemples de ce qu'était sa conception du *Bionic Funk*. Présenté par l'actrice Candice Bergen, il interpréta « The Purple Lagoon », entouré de treize musiciens que surpassait Jim Belushi en tenue de samouraï dérivée du personnage de Toshirō Mifune dans *Yojimbo*, le western « bushi » de Kurozawa. À quelques jours des repas de Noël, le programme se moquait du symbole chrétien et, dans un sketch intitulé « The Killer Trees », Jim Belushi incarnait un Père Noël alcoolisé. Ivre de joie aux côtés de celui qui passait outre les tabous, Zappa annonçait, au son d'une musique « robotique », son grand retour dans la région du jazz et de ses fragrances d'avant-garde.

Avant les réjouissances de la fin de l'année 1976, le 26 septembre, Zappa avait ouvert au Palladium de New York une série de quatre concerts où il revisitait ses leçons de *happening* données au Garrick Theatre. Le répertoire qui donnerait naissance à *Zappa In New York* était ainsi joué par des familiers de John Coltrane et de Gil Evans. C'était un mélange de tout ce qui avait été accompli depuis ce jour de 1966 où il avait aligné, sur *Freak Out !*, une suite de noms pour aider l'auditeur à naviguer plus facilement dans son océan de musique. Charles Mingus côtoyait Pierre Boulez, Cecil Taylor tenait la main de Bill Evans, Guitar Slim s'entendait avec Edgard Varèse. Les amateurs de rock rugueux étaient sèchement avertis que l'univers dans lequel ils entraient fusionnait les contraires. On ne pouvait dire qu'il avait magiquement effacé les frontières, mais en vaporisant de nouvelles substances, il modifiait le paysage au point que désormais le rock, le jazz et les musiques savantes cessaient de s'opposer. Zappa avait opéré une transmutation et il était le premier à admettre que les principes qu'il régénérât dégageaient un parfum indéfinissable. Déjà en décembre 1973, sur la scène du Roxy à Los Angeles, il avait présenté une pièce intitulée « Be-Bop Tango (Of The Old Jazzmen's Church) ». Il s'agissait de rapprocher un vieux tango d'un ensemble de notes évoquant le jazz. Le public était avisé qu'une telle dépravation ne pouvait qu'engendrer un malaise olfactif. Zappa affirma alors : « Le jazz n'est pas mort, il a une

drôle d'odeur. »

Les quatre soirées au Palladium confirmaient ce verdict. Zappa y brûlait des essences qui suggéraient le rock, pour complaire aux adeptes du genre, mais aussi à ceux qui l'attendaient à l'orée du jazz. « Approximate », un titre qu'il avait mis de côté au moment de fixer *The Grand Wazoo*, sonnait comme une allégeance au free jazz. La partition permettait à chaque musicien de jouer librement sa partie. On assistait à un déluge de mesures impaires et de cycles rythmiques emmenés par le souffle virtuose des frères Randy (saxophone) et Michael Brecker (trompette) qui semblaient jouer au-dessus de l'abîme « comme si leur vie en dépendait ¹⁴ ».

À l'impossible Zappa était toujours tenu et aussi confia-t-il à Bozzio le soin d'assumer son goût pour les polyrythmies ternaires. Le 28 décembre, il interpréta une partition noire de notes en adoptant deux modes. Le premier se voulait élémentaire et accessible tandis que le second atteignait des sommets d'insolubilité. « Black Page » résultait d'une science des rythmes que Zappa avait longuement infusée. Tout au long de ces soirées, Zappa déclina sa musique faite de variables impromptus et de propositions inédites. Avec « The Legend Of The Illinois Enema Bandit » (l'histoire vraie de Michael Kenyon, un criminel qui obligeait des femmes à subir un lavement) et « Titties & Beer » (un dialogue avec le diable au cours duquel Zappa avouait son attirance pour les nichons et pour la bière), l'auteur de ces chansons renouvelait une pratique vocale, jadis utilisée sur *Uncle Meat*, qui devait à la fois au *Sprechgesang* – récitation à mi-chemin entre la déclamation parlée et le chant – et au *bop-talk* ^{*5} dont l'inspiration lui était venue en écoutant Richard “Lord” Buckley.

Lorsque *Zappa In New York* parut en mars 1978, Warner jugea utile d'en mutiler quelques parties. « Big Leg Emma » fut raccourci et « Punky's Whips » effacé sous prétexte que la chanson était beaucoup trop longue. Les paroles évoquaient de manière fictive l'émotion que Bozzio avait ressentie à la vue d'une photo d'Edwin “Punky” Meadows, le guitariste du groupe Angel. Pour Warner, c'était un plaidoyer en faveur de la cause homosexuelle. Zappa était brusquement confronté aux ciseaux de la censure. Mais les coupes qu'on venait de lui infliger n'étaient que de petites morsures comparées à ce qui l'attendait.

La discussion portait sur un projet qui lui tenait à cœur, celui de réunir quatre disques d'une durée de deux heures et demie dans un

même coffret. Selon le contrat qui unissait Zappa à la firme de Burbank en Californie, celle-ci attendait quatre albums avant le 31 octobre 1977 et elle en espérait de bonnes ventes dès lors qu'il s'était écoulé cinq cent mille copies d'*Over-Nite Sensation* et autant d'*Apostrophe* ('). Éditer ce boîtier revenait, selon leurs calculs, à diviser les dividendes par quatre. Puisqu'elle s'opposait à ce format, Zappa le soumit à Mercury Phonogram qui le réalisa. L'œuvre existait, mais enfermée dans des cartons dès lors que Warner refusait d'en assurer la diffusion. Finalement, un accord avec KROQ-FM, une station de radio émettant à Pasadena, permit de faire entendre la totalité de *Leather*, un coffret aujourd'hui connu sous le nom de *Läther*.

Les quatre disques proposés sous de laides pochettes, de 1978 à 1979, étaient intitulés *Zappa In New York*, *Studio Tan*, *Sleep Dirt* et *Orchestral Favorites*. À l'exception du premier qu'ornait une photographie de Dweezil, les trois autres étaient illustrés par Gary Panter à la demande de Warner qui avait retenu son nom car il prétendait dessiner sous l'influence de Cal Schenkel. Écœuré de voir ses efforts si sauvagement anéantis, Zappa semit en quête d'une formule avec d'autres musiciens. Le groupe qu'il avait formé en février 1977 comptait quelques-uns de ses plus grands admirateurs.

Zappa avait abordé le guitariste Adrian Belew alors qu'il se trouvait dans un bar à Nashville. Son habileté à jouer de la Stratocaster tout en chantant une parodie de Roy Orbison avait suffi pour le convaincre qu'un tel talent ne pouvait pas lui échapper. L'audition du claviériste Tommy Mars avait débuté sous les meilleurs auspices lorsque celui-ci confia à Zappa qu'il avait longtemps joué dans un piano-bar, interprétant les morceaux que la clientèle lui demandait. Lorsqu'on lui réclamait quelques phrases de *Rhapsody In Blue*, il exécutait toute la partition de mémoire. Pareil exploit ne pouvait que séduire le compositeur qui se souvenait de ses sessions interminables avec Joe Perrino. Tommy Mars était lui diplômé de l'université de Hartford et était capable, il le montra sur-le-champ, de faire tinter son clavier comme un Stockhausen pointilliste. C'est par son intermédiaire que le percussionniste Ed Mann avait été retenu. Son *curriculum vitae* était on ne peut plus éloquent : il avait été formé au California Institute of the Arts par des professeurs tels que Harold Budd et Morton Subotnick ; quant à John Bergamo qui l'avait initié aux instruments à percussion, il avait été l'élève de Don Cherry et d'Ornette Coleman.

La tournée, qui commença à San Diego le 9 septembre 1978, pour s'achever en novembre au Palladium de New York, avait également enrôlé le claviériste Peter Wolf, le bassiste Patrick O'Hearn (longtemps *sideman* de Dexter Gordon, de Charles Lloyd et de Joe Pass) ainsi que Roy Estrada en tant que chanteur invité. Le temps de lire un extrait du *Festin nu* de William Burroughs à la Nova Convention de New York, puis de produire le disque *Touch Me There* du violoniste indien Lakshminarayana Shankar, Zappa se jeta de nouveau sur la route, rejoint par le chanteur Ike Willis, le guitariste Warren Cucurullo et le batteur Vinnie Colaiuta relayant Terry Bozzio. Il avait traversé l'Atlantique puis parcouru l'Europe, au rythme d'un concert quasiment quotidien, et se trouvait dans un état d'épuisement total lorsqu'il arriva au Japon en avril 1979. Entre deux dates, il avait trouvé assez d'énergie pour enregistrer *Sheik Yerbouti*. Alors qu'il devait remonter sur scène tout l'été, il décida d'annuler ce projet. L'un de ses proches rapporta à un journaliste de *Rolling Stone* qu'il était à bout de forces : « Il répète seize heures par jour non-stop. Sa femme attend un enfant pour le mois d'août. Le 1^{er} septembre son studio sera définitivement installé. Pour toutes ces raisons, il juge irrationnelle l'idée de poursuivre sa tournée 15. »

Sheik Yerbouti fut publié en mars 1979 sur Zappa Records, le label qu'il venait de créer et dont la diffusion était désormais confiée à Phonogram pour les États-Unis et CBS pour le reste du monde. Le titre de ce double album détournait « (Shake, Shake, Shake) Shake Your Booty », un *smash hit* du groupe disco-funk KC and The Sunshine Band. L'altération qu'il avait subie lui donnait une étrange signification. Le *booty*, une paire de fesses en argot, était secoué par un cheikh, autrement dit un vieux sage désigné chez les musulmans pour sa connaissance du Coran. Mais ce mot renvoyait par ailleurs à « The Sheik Of Araby », un standard de jazz popularisé à la fois par Duke Ellington et Spike Jones. La photographie de pochette, signée Lynn Goldsmith, montrait Zappa coiffé d'un turban blanc. C'était une collection de chansons euphorisantes qui pouvaient faire danser les plus maladroits. Exemple parfait, « Dancin' Fool » soulignait que son auteur avait une jambe plus courte que l'autre, conséquence de sa chute dans la fosse du Rainbow en 1971.

« Rubber Shirt » et « Yo Mama » étaient après « Friendly Little Finger », gravé sur *Zoot Allures*, deux exemples de sa résistance au

temps linéaire. Le premier titre combinait deux sources sonores enregistrées à des moments différents en des lieux distincts. La ligne de basse de Patrick O'Hearn jouée sur une mesure en 4/4 lors d'un concert à Göteborg en 1974 était transférée un an et demi plus tard sur une piste où le rythme tournait sur onze temps. Le second mélangeait des parties venues d'une performance à Londres et d'une autre en Allemagne. Cette technique de resynchronisation, nommée « xénochronie », illustre une lecture du réel selon laquelle les événements se déroulaient simultanément et non successivement. En 1992, il l'exposa à Matt Groening :

Ce qu'une chose *est* dépend plus du *quand* que de quoi que ce soit d'autre. Le *quand* est le *quoi*. Sans une parfaite compréhension du *quand*, rien n'a d'existence. Regarde cette tasse pleine de café. Une fois tombée, elle sera vide. L'état de la tasse est variable selon le moment où on la perçoit ¹⁶.

À ce moment, il avait trouvé la formule qui deviendrait son épitaphe : « *Anything Anytime Anyplace For No Reason At All* »^{*6} résumait une conception du temps où l'idée de simultanéité primait sur la chronologie des événements qui veut que tout s'écoule dans la même direction.

Tous les titres avaient été joués sur scène en 1977 et 1978 devant un public qui retrouvait Zappa au meilleur de sa forme. « I Have Been You » parodiait « I'm In You », un succès du bellâtre Peter Frampton. « Flakes » se moquait des artisans qui parviennent à vous escroquer alors qu'ils sont incompetents. Sur cette chanson, Bob Dylan devenu *born-again christian*^{*7} était invoqué et Adrian Belew imitait méchamment sa voix. « Trying To Grow A Chin » qui relatait la solitude désespérée d'un adolescent citait « Hotel California » des Eagles, un sirop de romantisme pop. La roserie se déversait sur tous les fronts, malmenant les communautés juives et homosexuelles qui se sentaient attaquées par « Jewish Princess » et « Bobby Brown (Goes Town) ». La première chanson fut accusée d'antisémitisme par l'Anti-Defamation League (ADL)^{*8} et la seconde dénoncée comme une tirade homophobe.

Zappa dut répondre aux attaques de groupes de pression qui exigeaient que ces chansons ne fussent pas diffusées à la radio, alors que les stations l'avaient presque toujours ignoré. Pour être lavé de tout

soupçon, il expliqua que la princesse évoquée dans sa chanson ne définissait pas un archétype de la femme juive, mais une caricature teintée d'humour, une manifestation de l'esprit exerçant son droit au pastiche. Selon lui, l'Anti-Defamation League « fabriquait une image lyophilisée de tout le peuple juif » impliquant une représentation artificielle et contrôlée ¹⁷. Et il ajoutait : « J'ai le droit de dire ce que je veux sur n'importe quel sujet. Si vous n'avez aucun sens de l'humour, faites comme si les seins n'existaient pas ¹⁸. » Puisque l'ADL lui demandait de s'excuser d'avoir créé une princesse « aux tétons titanesques », il déclara qu'on pouvait l'accuser d'anti-italianisme car il avait vu de semblables poitrines au pays de ses ancêtres ! En dépit de griefs communautaristes, *Sheik Yerbouti* allait connaître un succès inégalé en se vendant à un million six cent mille exemplaires à travers le monde.

Malgré ce triomphe, Zappa avait vécu les critiques contre deux de ses chansons comme le signe d'un retour de l'ordre moral capable de se saisir de n'importe quel prétexte pour affaiblir l'expression libre. Le ton qu'il avait toujours adopté, celui de la licence, était surveillé du côté de la droite chrétienne comme de la nouvelle gauche. Sa parole était prise en étau entre les évangélistes de la Moral Majority ^{*9} que venait de fonder le pasteur baptiste Jerry Falwell et les propagandistes du politiquement correct qui avaient entamé une guerre des mots visant à épurer le vocabulaire de toute atteinte aux particularismes. Le rock était devenu la cible de la bien-pensance et Zappa entreprit de répondre à cette vague de moralisation par un opéra en trois actes qu'il espérait monter à Broadway à l'automne 1979.

Le 30 juillet, Gail donnait naissance à une deuxième fille. Diva Thin Muffin Pigeon devait son premier prénom à la puissance de ses braillements. C'était à la maternité le bébé qui pleurait le plus juste. Elle avait échappé à deux noms de baptême. Zappa avait envisagé Burt Reynolds pour une fille et Clint Eastwood pour un garçon. À ce moment, son père ne sortait plus du studio de Laurel Canyon où il travaillait nuit et jour à son opéra polémique. Faute de pouvoir le présenter dans un théâtre new-yorkais, il décida d'en extraire un album. *Joe's Garage* abordait la question de la censure sous l'angle de la révolution islamique iranienne, emmenée par l'ayatollah Khomeyni en février 1979, et dont l'une des conséquences fut l'interdiction totale de jouer de la musique. Sur la pochette, le photographe Norman Seef

avait représenté le visage de Zappa noirci appuyé sur un balai à franges. Il regardait fièrement ce nouveau monde austère gouverné par des missionnaires apostoliques déterminés à nettoyer le monde de ses pensées impures. L'histoire de *Joe's Garage*, initialement annoncée sous le titre *Arrogant Mop*, rappelait les contre-utopies totalitaires rédigées par Ievgueni Zamiatine (*Nous autres*), Aldous Huxley (*Le Meilleur des mondes*), Ray Bradbury (*Fahrenheit 451*) et George Orwell (1984). Les passerelles entre le vocabulaire parabolique de Zappa et la dystopie d'Orwell avaient été jetées, bien avant cela, en 1966 avec la sortie de *Freak Out !*.

« Who Are The Brain Police ? » se référait au *thinkpol* orwellien, la Police de la Pensée, une organisation secrète destinée à traquer les contestataires d'Océania afin de les éliminer. Sur *Joe's Garage*, le narrateur, doté d'un mégaphone en guise de bouche, se faisait appeler *Central Scrutinizer* *¹⁰ et agissait à la façon de Big Brother, le contrôleur des esprits dont le visage n'était connu qu'à travers des affiches et des écrans de surveillance. L'analogie avec 1984 était plus que flagrante, si ce n'est que la fonction du Superviseur Central consistait à pourchasser les crimes que perpétrait la musique tenue pour une force dangereuse. On pouvait en localiser les méfaits à Canoga Park, un lieu imaginaire où un groupe d'adolescents enfermés dans un garage, sous la conduite de Joe, faisaient un raffut d'enfer avec leurs guitares. Leurs sons tordus profanaient les règles élémentaires de l'écoute : ils opposaient une résistance inadmissible aux lois selon lesquelles la musique n'a de sens qu'en s'accordant à l'industrie, aux formats que cette dernière préconisait pour garantir le consensus et le profit.

Le texte de la chanson « Packard Goose » s'inspirait de deux ouvrages du sociologue Vance Packard, *La Persuasion clandestine* (1957) et *Les Obsédés du standing* (1959). Les mécanismes de la publicité étaient analysés à partir de messages subliminaux servant à démultiplier les ventes. Zappa montrait au moyen de cet exemple que les critiques de rock agissaient d'une manière tout aussi persuasive en orientant le lecteur vers des événements musicaux sans enjeu artistique mais toujours adaptés à la demande de marchandises standardisées. Il proposa ce syllogisme :

L'information n'est pas la connaissance. La connaissance n'est pas la sagesse. La sagesse n'est pas la vérité. La vérité n'est pas la beauté. La beauté n'est pas l'amour.

Le Sage exprimait le point de vue de Zappa qui reflétait celui du cynique de Sinope. Muni de sa lanterne, Diogène parcourait les rues d'Athènes à la recherche de l'homme concret qui préférerait une vérité mordante aux mensonges et illusions que prodiguait Platon. Le cynisme définissait une attitude que Zappa opposait au ventre mou de l'industrie musicale et de ses relais. Il en avait fait un principe philosophique suivant lequel on ne pouvait convaincre que les convaincus, dans la mesure où la majorité de ses concitoyens préférerait les mirages de la publicité. Les vérités que répandait cet opéra dénonçaient les falsificateurs et, parmi les plus redoutables, ceux qui professaient la guérison miraculeuse auprès de sectes ou de paroisses. La perversion du père Riley chantant « Catholic Girls » levait le voile sur l'Église en exposant sa face cachée, la plus lubrique. Le drôle de paroissien annonçait la figure du prédicateur Jimmy Swaggart, excellent chanteur de gospel et adepte assidu des amours tarifés. La duplicité du père Riley rejoignait celle de L. Ron Hoover, un pseudonyme combinant John Edgar Hoover, la poigne de fer du FBI, et Lafayette Ron Hubbard, fondateur de la scientologie. Le personnage ainsi nommé apparaissait dans la première chanson de l'acte II de *Joe's Garage* pour promouvoir l'usage de machines sexuelles qui évoquaient l'électromètre, un appareil que le scientologue manipule pour mettre au clair le mental du futur enrégimenté. L'appareil en question avait l'apparence d'un robot et s'appelait Sy Borg, titre donné à la troisième chanson de l'acte II. Ce modèle XQJ-37 n'était autre qu'un masturbateur rotatif à énergie sexuelle et rappelait ainsi la boîte à orgone imaginée par Wilhelm Reich pour traiter les malades par la thérapie orgasmique.

Bien que Zappa se soit constamment défendu de délivrer un message – « Il n'y a pas de message » était avec « À toi de nommer ton poison » les réponses courantes qu'il tendait aux journalistes venus sonder ses pensées –, *Joe's Garage* brassait dans un vocabulaire cru des thèmes qui accusaient l'empire du Bien sous toutes ses formes, qu'il soit gouverné par la religion, la science de la publicité, les manipulateurs sectaires, les correcteurs de langue impure ou les marchands de musique émolliente. Au-delà de ce réquisitoire, le programme qui était proposé appelait à une vie heureuse où le sexe joyeux définissait la norme contre les préceptes

inculqués par d'imbéciles bigots ou de ridicules gourous.

Le 21 décembre 1979, Zappa assistait à la première de *Baby Snakes* au Victoria Theater de New York. Coiffé d'une toque de chef cuisinier, il accueillait le public trié sur le volet en distribuant des pâtisseries en forme de serpent. Les invités mastiquaient en souriant le gâteau garanti sans venin. Zappa annonça au micro qu'il célébrait deux événements : son trente-neuvième anniversaire et la sortie du film dont il était le plus fier après *200 Motels*. Ses yeux pétillaient de contentement. Il était parvenu à réaliser *Baby Snakes – A Movie About People Who Do Stuff That Is Not Normal* *¹¹ malgré l'hostilité d'United Artists qui l'avait autrefois soutenu. La société de production venait de miser sur *La Porte du paradis* de Michael Cimino comme on joue au black jack. Elle n'était pas sûre de gagner ce pari et préféra s'abstenir de défendre un projet aussi aventureux qu'un film musical sur des bébés serpents²⁰ ! Zappa se tourna vers des distributeurs européens qui se montrèrent intéressés à condition de supprimer quatre-vingt-dix minutes. Le film en totalisait cent soixante-trois. Au terme d'un cheminement véritablement serpentin, l'auteur n'avait pas d'autre solution que d'aller puiser au fond de ses poches l'argent qui lui éviterait de s'autocensurer. *Baby Snakes*, qui lui avait coûté 500 000 dollars, fut finalement produit par InterContinental Absurdities, la société à laquelle il avait donné pignon sur rue à Los Angeles au 11696 Ventura Boulevard. Le résultat fut un succès inespéré, distingué par le premier prix du Festival international du film musical décerné à Paris en 1981.

À la suite de *A Token Of His Extreme*, un documentaire diffusé en août 1974 sur KCET Channel 28, *Baby Snakes* mélangeait des séquences de concerts avec des scènes animées par Bruce Bickford. Ce dernier travaillait la plasticine depuis 1964 et avait réalisé quelques essais filmés lorsque, sept ans plus tard, revenu de la guerre du Vietnam, il décida de rendre visite à Zappa qui le reçut dans son sous-sol de Laurel Canyon, assis sur un fauteuil roulant. Zappa avait été frappé par sa ressemblance avec Charles Manson mais il comprit que sa folie était inoffensive. Il prétendait seulement « fabriquer des figurines de scientifiques en blouses blanches et mettre l'océan en mouvement avec cinquante kilos de pâte à modeler²¹ ».

Fin décembre, Zappa mixait deux titres à l'odeur de soufre. « I Don't Wanna Get Drafted » et « Ancient Armaments » *¹² avaient explosé aux oreilles des responsables de CBS comme le bruit d'un missile

s'écrasant sur le Pentagone. Les paroles du premier, le second étant un instrumental, dénonçaient le système de conscription sélective mis en place aux États-Unis afin d'appeler, en cas de conflit, des hommes âgés de dix-huit à vingt-cinq ans. Dans cette chanson, celui qu'on avait enrôlé d'office disait être trop stupide pour se servir d'une arme. Il refusait de devenir un soldat que l'on abat dans son terrier. Zappa répétait sur un ton de comptine que les guerres étaient « moches ». C'en était assez pour effaroucher CBS. Mercury prit finalement le risque de distribuer le 45-tours. Zappa allait toujours au combat sur un air de fête. Sur « I Don't Wanna Get Drafted » ses mots twistaient avec des notes disco.

À ce moment-là, le public était divisé. Ceux qui admiraient son langage sans demi-mesure lui demeuraient fidèles – on ne boudait pas un provocateur, il aiguisait si bien ses dents sur les marchands de vertu. La partie qui lui tournait le dos appartenait à cette catégorie qui voyait en lui un guitariste savant, plus proluxe qu'aucun autre. Elle observait en comptant ses solos que leur durée s'amenuisait. Et il lui semblait qu'il succombait à l'enthousiasme d'un temps où les claviers synthétiques donnaient à la musique des allures de fanfares automatiques.

Sheik Yerbouti témoignait d'un certain goût pour les sons artificiels que Tommy Mars et Peter Wolf trituraient habilement. La vague des séquenceurs et des boîtes à rythmes allait-elle le berner ? Il rassura cette frange inquiète en lui rappelant qu'il avait obtenu un Grammy Award, celui du meilleur instrumental, avec un solo de plus de cinq minutes sur « Rat Tomago », tout en regrettant que la Recording Academy n'ait pas glorifié « Watermelon In Easter Hay », à ses yeux, sa plus belle prestation. Surtout il résuma ce qu'il pensait du post-punk et de la *New Wave* : « Les gens qui ne savent pas jouer viennent de trouver un moyen de gagner leur vie²². » Et il enfonça le clou en signalant que cette musique, diffusée à la radio du matin au soir, ne pouvait plaire qu'aux culs-de-jatte : « L'écrasante majorité préfère garder la tête dans le sable ou se distraire en discothèque²³. » Une expérience qu'il pratiquait à ses heures perdues lorsqu'il se rendait à New York pour prendre la mesure de ce qu'écoutaient les clubbers. Il fréquentait le Mudd Club et le Max's Kansas City et constatait qu'il n'y avait pas de meilleur endroit pour rebondir d'un mur à l'autre jusqu'à en perdre ses neurones. Il se souvenait de Little Annie Anxiety and the Asexuals :

Cette fille en sous-vêtements d'hiver, recouverte d'un manteau de cuir noir, tenait

une bouteille de vodka enveloppée dans un sac en papier, et elle était accompagnée par cinq gars qui venaient visiblement d'acheter leurs instruments. Elle hurlait des choses autour de la chlorpromazine et de son internement dans un hôpital psychiatrique, et c'était bien réel ! À Los Angeles, personne n'aurait pu obtenir un engagement en crachant ses tripes ²⁴.

Sous l'angle du punk et de la déglingue, les musiques expérimentales n'avaient aucune grâce à ses yeux. Zappa s'intéressait depuis longtemps aux machines synthétiques et il montrerait par la suite qu'il en jouerait comme d'un orchestre. La réalité était son terrain de jeu et il continuerait d'en rendre compte avec des mots embarrassants, au risque de tourmenter les familles et les saintes-nitouches.

*1. « Le temps est un fléau. »

*2. *Roxy & Elsewhere* (1974), *Roxy By Proxy* (2014) et *Roxy The Movie* (2015).

*3. « C'était donc là le contenu du barbet ! »

*4. « Divan, Divan... Sais-tu qui je suis ? »

*5. Forme chantée, mélangeant onomatopées et vocabulaire argotique, notamment exécutée par Richard “Lord” Buckley (1906-1960), tenu pour l'inventeur du *Jazz-Hip Spoken Word*. Zappa publiera son disque, *A Most Immaculately Hip Aristocrat*, sur le label Straight en septembre 1969.

*6. « N'importe quoi, n'importe quand, n'importe où sans aucune raison. »

*7. « Chrétien régénéré. »

*8. « Ligue antidiffamation ».

*9. « Majorité morale ».

*10. « Superviseur central. »

*11. « Bébés serpents – Un film à propos de gens qui font des trucs pas courants. »

*12. « Je ne veux pas faire mon service militaire » et « Armements antiques ».

L'offensive contre la police du langage

Au cœur de *Joe's Garage*, son opéra-rock, la figure du Superviseur agissait comme une métaphore de la surveillance généralisée dont Big Brother avait été la prophétie et l'affaire du Watergate l'extravagant accomplissement. Le Léviathan orageux de la mythologie phénicienne, qu'il était prudent de ne pas réveiller, avait brusquement jailli des abîmes de l'imagination pour contrôler la société américaine en agitant des oreilles indiscrètes et en coulant des regards fureteurs. Pour Zappa, le Superviseur central était l'expression de la souveraineté absolue, rivale de Dieu et de Richard Nixon. Tout au long des années 1970, il avait envoyé des alertes pour dénoncer le Monstre au visage souriant qu'une actrice, Helen Gahagan Douglas, élue du Parti démocrate, avait aimablement nommé *Tricky Dick* *¹ et qu'il qualifia de « blaireau » sur « Titties & Beer » après l'avoir traité de « trou du cul » (« Dickie's Such An Asshole ») puis de « criminel » dans un entretien avec Dave Perkins ¹.

Quand le compositeur sortait de ses gonds, il s'emparait d'un porte-voix pour faire entendre sa colère. L'occasion se présenta au moment de la crise de confiance annoncée par la défaite des États-Unis, dans sa guerre paranoïaque contre le Vietnam, et couronnée par le scandale du Watergate aussitôt suivi de la découverte de fonds secrets destinés à anéantir le Parti démocrate. La complicité de deux agences gouvernementales dans des agissements illégaux – la CIA prévoyant d'assassiner Fidel Castro, tandis que le FBI rédigeait de faux documents dans le but de poursuivre des militants de gauche et d'extrême gauche – allait porter Zappa sur le devant d'une scène où le *reporter* (un vocable qu'il s'était choisi) aiguiserait ses mots pour décrire les mensonges du règne américain.

Avec la chanson « I Don't Wanna Get Drafted », créée en 1980, il s'adressait à un public plus vaste que celui qu'il avait gagné à force de railleries et de provocations verbales. Elle pouvait être comprise par un

grand nombre de ses contemporains que le président Jimmy Carter avait déçus en soutenant les régimes tyranniques en Iran, au Nicaragua, aux Philippines et en Indonésie. Alors que la société américaine était entrée dans une période de crise qui la menaçait de paupérisation, l'administration Carter préféra augmenter le budget de l'armée plutôt que d'apporter son aide aux défavorisés. En novembre 1980, l'élection de Ronald Reagan confirma ce tournant. Les plus pauvres étaient privés d'allocations tandis que l'armée recevait une dotation de 1 000 milliards de dollars afin de mobiliser la nation dans une nouvelle croisade. Après la défaite de la guerre du Vietnam, il s'agissait de réactiver la psychose anticomuniste, notamment en volant au Nicaragua au secours des contras dans leur lutte contre le gouvernement sandiniste inspiré par le socialisme de Salvador Allende. Le communisme était l'ennemi et le combattre une priorité. Plutôt que de résoudre les problèmes cruciaux, Reagan montra qu'il était capable de redonner à la nation l'aspect d'une superpuissance. Son premier mandat coïncidait par ailleurs avec le rétablissement de la peine de mort dans de nombreux États.

C'est à ce moment-là que Zappa entama une longue tournée commencée à Seattle le 25 mars pour se terminer en Allemagne, à l'Olympiahalle de Munich, au terme de soixante-quinze dates. Il embarquait une formation légère avec des musiciens qui avaient fait leurs preuves sur *Joe's Garage*. Le batteur David Logeman, qui l'avait emporté lors d'une audition contre cinquante-quatre concurrents, remplaçait momentanément Vinnie Colaiuta tandis que Ray White, le chanteur et guitariste que l'on avait entendu sur *Zappa In New York*, et dont l'expression favorite était « Bon-do-lay-boffo-bonto *² », venait appuyer Ike Willis. L'humour cannibale de Ray White accompagnait les meilleurs plats servis dans une langue toujours crue par des chansons comme « I'm A Beautiful Guy » et « Harder Than Your Husband *³ » qui annonçaient un prochain album. En juillet, Zappa s'enferma à Laurel Canyon pour enregistrer les vingt titres de *You Are What You Is*.

Ses journées étaient celles d'un *workaholic*. Il se levait à 3 heures de l'après-midi, avalait une tasse de café, engloutissait des corn-flakes, et se dirigeait ensuite vers son studio qu'il ne quittait plus jusqu'à 8 heures du matin. S'il lui arrivait de croiser Gail, c'était pour échanger brièvement sur les affaires courantes. Puisqu'il était interdit à ses enfants de venir le déranger durant son travail, Moon dut passer un message sous sa porte pour lui demander d'enregistrer quelque chose avec elle car elle aimait

chanter. Il accepta de bousculer son emploi du temps pour interpréter avec elle « Valley Girl », le seul 45-tours de sa carrière placé numéro 1 au *Top 40*. Après seize heures d'intense concentration, il remontait dans sa chambre, allumait son poste de télévision et regardait les informations. Le monde venait à lui à travers les commentaires des journaux télévisés qui suffisaient à le renseigner sur l'évolution d'un cauchemar que Ronald Reagan aggravait chaque jour un peu plus.

Le petit écran lui avait inspiré quelques chansons. Il y découvrait les agissements du lobby évangélique et de ses pasteurs qui traduisaient à leur façon la parole du Christ en lui faisant dire qu'il condamnait l'avortement, l'usage des drogues, l'égalité des sexes, l'homosexualité, toutes choses pouvant détourner les enfants de leurs saintes prières dans les établissements religieux qu'ils fréquentaient et où les fondamentalistes militaient pour obtenir toujours plus de crédits fédéraux. Deux chansons évoquaient les camelots qui terrorisaient l'homme de la rue en annonçant l'imminence de la fin des temps.

« The Meek Shall Inherit Nothing » était une allusion au sermon sur la montagne où les bienheureux recevaient de Jésus la promesse d'hériter de la terre. Zappa expliquait qu'avec Billy Graham, le premier prédicateur de masse à la radio et à la télévision, ils n'hériteraient de rien. Celui-ci considérait que l'humilité consistait à se défaire de tout, ce que le pasteur Pat Robertson, auquel renvoyait le titre « Heavenly Bank Account », avait judicieusement approuvé en soulageant les bienheureux de leurs richesses. Les paroles de cette chanson rappelaient que Pat Robertson possédait sept limousines, un avion privé et 20 millions de dollars en récompense de ses actions de grâce. Elles prévenaient que les « mordus de Jésus » n'étaient pas à un mensonge près pour dévaliser les simples d'esprit et qu'il y avait « une grosse différence entre se mettre à genoux et courber l'échine »². Zappa était lancé dans un long et périlleux combat contre les apôtres d'un fondamentalisme qui n'avait de chrétien que le nom.

Au lendemain d'une seconde tournée à travers l'Amérique du Nord, il publia *Tinseltown Rebellion*, une collection de titres joués pour la plupart en concert. C'était, longtemps après *Cruising With Ruben & The Jets*, son disque le plus féroce à l'égard de l'amour seriné à tout bout de *chants*. Les filles d'un autre monde y faisaient la vaisselle tandis que les garçons ne songeaient qu'à une chose : baiser et se faire branler. La morale n'avait pas bon goût. Il contestait autant les prédicateurs du

revivalisme protestant que les grenouilles de bénitier au risque cette fois de s'attirer les foudres des groupes féministes radicaux. Depuis *Joe's Garage* et « Catholic Girls », où il avait montré que de sages officiantes ne dédaignaient pas la pratique de la fellation, il n'hésitait pas à assimiler l'hypocrisie des puritains à celle des féministes en évoquant l'exemple d'un mouvement lesbien ayant rejoint un groupe religieux pour combattre la pornographie³. Sa mission était de collecter les faits vrais. Il enregistrait les fantasmes, ceux des hommes valant ceux des femmes, et les reproduisait sans coupes ni ornements, pour ne pas fausser le réel plus terrifiant qu'une fiction psychotique :

Les Italiens ont eux aussi une organisation qui vise à « perpétuer la fiction » : *il n'y a pas d'Italiens dans la mafia, ils ne vendent pas de drogue, ils n'engagent pas de tueurs à gages...* Si vous souhaitez y croire, libre à vous – et bienvenue à Fantasy Land. Si vous tenez à rester persuadés que *les combats de catch sont de vrais combats*, je ne vous retiens pas – et si vous désirez croire aussi que les femmes sont de merveilleuses créatures qui : [1] ne vont jamais aux toilettes ; [2] ne font jamais *rien de travers* ; [3] sont *archi-supérieures aux hommes*, je vous en supplie, *croyez-le* – si ça peut vous faire plaisir⁴.

Les féministes qui le taxaient d'« hétéro-beauf » n'étaient pas toutes à l'unisson. L'auteur de *La Femme eunuque*, un pamphlet paru en 1970 dénonçant la passivité sexuelle de la femme, était une admiratrice de Zappa qu'elle avait d'abord rencontré dans un *coffee shop* de Beverly Hills puis chez lui à Laurel Canyon. Dans un éloge publié par *The Guardian*, Germaine Greer le présenta comme le meilleur des hommes⁵. Elle salua le courageux excentrique, fidèle à des idées qui pouvaient heurter l'entendement, et demanda que soit jouée lors de ses funérailles, « G-Spot Tornado », l'une de ses pièces instrumentales. Zappa pariait que le sexe n'était pas un synonyme du mal. C'était l'expression du plaisir tenant tête, provisoirement, à la mort et à la putréfaction. Il avait intégré, sur *Tinseltown Rebellion*, un dialogue avec son public féminin : « Panty Rap », en effet, invitait les filles venues au concert du Berkeley Community Theater, le 5 décembre 1981, à jeter sur scène leurs soutiens-gorge et leurs petites culottes afin d'aider Emily James, une artiste du Colorado, à composer une sculpture textile. Ce disque n'était pas entièrement dédié à l'hédonisme, il épinglait les punks qui se la jouaient rebelle sans parvenir à faire sonner un instrument, et saluait Conlon Nancarrow, un authentique musicien interdit aux États-Unis

pour son engagement dans la brigade Abraham Lincoln contre le général Franco durant la guerre d'Espagne. Nancarrow avait exploré au piano mécanique tous les accents de la polyrythmie et il était considéré comme un égal d'Elliott Carter et de György Ligeti.

Sa formation regroupait des instrumentistes d'élite et il en fournit une preuve supplémentaire en recrutant Steve Vai, l'un des guitaristes les plus véloce de sa génération. Il avait étudié au Berklee College of Music de Boston et s'était perfectionné auprès de Joe Satriani, un authentique *guitar hero*, en écoutant intensément Jimi Hendrix, Brian May et Allan Holdsworth jusqu'à ce qu'il découvre *Bongo Fury*. « Carolina Hardcore Ecstasy » lui tirait des larmes de joie et il décida d'entrer en contact avec son créateur. Ayant appris que Zappa était un émule de Varèse, il se mit à chercher des partitions du compositeur pour les lui adresser. Il les glissa dans une enveloppe avec une cassette des musiques de son groupe, Morning Thunder, et une transcription de « The Black Page ». Impatient d'obtenir une réponse, il prit son téléphone et appela Zappa qui se trouvait toujours entre deux concerts, d'après ce que disait Gail. Lorsqu'il parvint enfin à entendre sa voix, Vai demanda s'il avait une chance de rentrer dans son groupe. Il avait dix-huit ans et Zappa décréta qu'il était bien trop jeune mais il lui proposa d'assister à une répétition. À la fin de celle-ci, le band leader lui suggéra de jouer l'une de ses pièces. Il choisit « The Black Page », un redoutable mur d'escalade. Zappa voulut savoir s'il était capable de le jouer deux fois plus vite. Voyant qu'il le pouvait, il le pria de le rejouer sur une mesure à trois temps irréguliers, puis dans un style reggae. Devant sa dextérité le verdict tomba : il était mûr pour accompagner sur scène la chanteuse Linda Ronstadt. Zappa laissa longuement planer le doute avant de déclarer, c'était son meilleur compliment, qu'il était engagé. À cet instant, Steve Vai entra dans le costume de l'acrobate, celui que son patron était incapable d'endosser. Comme Zappa l'avait confié à Alan Di Perna, le rôle du *stunt guitarist* *4 consistait à jouer des parties de guitare qu'il avait écrites sans pouvoir les reproduire car il lui était difficile de chanter en même temps qu'il faisait un solo⁶. Le guitariste qu'il était, si justement modelé dans la plasticine de Bruce Bickford ainsi que l'avait montré le film *Baby Snakes*, survolait son manche avec l'aisance d'un athlète pouvant franchir les barres les plus hautes. Ce « virtuose énervé », selon le mot de Pierrejean Gaucher⁷, s'était emparé de la guitare pour écrire des compositions dans l'instant en usant de « rythmes

irrationnels et non périodiques » évoquant la fluence verbale comme l'a justement noté Nicolas Masino⁸. Dweezil adopta une métaphore gallinacée pour comparer la technique de son père à celle d'un poulet qui picore des notes sur les cordes. Son débit énergétique, sa façon incomparable en faisaient l'un des spécialistes de l'instrument dont on attendait des exploits. Or il se défendait sans cesse d'être un pilier du temple. L'expression *guitar hero* ne s'appliquait, selon lui, qu'à des génies comme Johnny "Guitar" Watson, Guitar Slim ou Wes Montgomery. Dans l'attente de ses moindres solos, ceux qui en avaient fait un héros furent brusquement réjouis de recevoir en mai 1981 un cadeau de Noël hors saison. C'était *Shut Up 'n Play Yer Guitar*, premier joyau d'une suite en trois actes où le guitariste s'exprimait sur l'instrument qu'il avait adopté vingt-trois ans plus tôt.

Les oreilles les plus fines savaient différencier la Gibson ES-5 Switchmaster de ses débuts de la Fender Stratocaster qu'il avait utilisée sur *Zoot Allures*. C'était la guitare que Jimi Hendrix avait incendiée, le 18 mai 1968, au festival pop de Miami et qu'un roadie, Howard Parker, lui avait offerte comme un trésor de guerre. Zappa respectait Hendrix depuis qu'ils avaient expérimenté ensemble les premières pédales d'effets au Garrick Theatre. Dans un entretien avec Dan Forte, Zappa disait posséder vingt-cinq guitares et il énuméra celles qu'il emportait avec lui en tournée⁹. Elles étaient au nombre de cinq : une Ovation pour répéter dans ses chambres d'hôtel, une Gibson SG, une Les Paul, une Black Widow dotée d'un manche de vingt-quatre frettes et une Stratocaster munie d'un vibrato Floyd Rose. Cet équipement complétait une longue série qui englobait depuis ses premiers riffs des instruments tels que la Fender Telecaster brièvement employée au temps des Black-Outs, la Les Paul Goldtop entendue sur *Hot Rats*, la Dick Boak Martin D-185 qu'il fit tinter sur *The Grand Wazoo* ou encore la Gibson SG rouge que montrait la pochette de *Roxy & Elsewhere*. En couverture de *Shut Up 'n Play Yer Guitar*, il tenait une Les Paul Custom.

Publié sous coffret, en 1982, ce triple album regroupait vingt solos de guitares, soit deux heures de musique sans paroles. Une réponse aux supplications d'un public qui n'espérait rien d'autre que ses enchaînements d'accords dans lesquels Zappa développait la technique du *tapping* sur des improvisations modales rappelant John Coltrane. La guitare remplissait ses silences. Il en jouait « comme on parle, en privilégiant l'arythmie et le contraste¹⁰ ». Ce qui ne l'empêchait pas

d'évoquer la supériorité du sexe sur l'hypocrisie de l'amour et particulièrement celle dont faisaient preuve les télévangélistes en tirant un coup de temps en temps. Menée tambour battant, et toujours dans un langage acide, sa guerre contre l'ordre moral recevait autant d'approbations que de sifflets. Lors de concerts en Europe, au printemps 1982, divers événements bousculèrent la programmation. Le 23 mai, des cannettes projetées sur la scène de l'Ostseehalle de Kiel, en Allemagne, entraînèrent la fuite du groupe en coulisses. Les dates annoncées à Sarrebruck et à Offenburg furent aussitôt annulées. Le même incident se répéta à Genève, provoquant son départ une vingtaine de minutes après le début du concert. La débandade ne résultait pas toujours de l'agitation du public. Un orage avait écourté son spectacle à Mannheim, des problèmes de son empêchèrent deux rendez-vous prévus à Strasbourg et à Lille.

Ce n'était plus le soufre des paroles qui était en cause, mais plutôt le manque d'ardeur du musicien. Zappa souffrait d'une pneumonie et peinait à jouer. La malchance avait atteint son apogée en Sicile, lors de son concert à Palerme le 14 juillet. C'était la première fois qu'il arpentait la terre de ses ancêtres. La veille de sa performance au stade municipal La Favorita, il découvrit Partinico et la maison de son père. Après avoir parcouru les rues de la ville, il confia à Fabio Massari que l'atmosphère y était « plutôt sombre ¹¹ ». Le concert de Palerme dépasserait en noirceur ce qu'il avait ressenti en marchant sur les traces de son passé. Une partie du public s'était emparée de l'événement pour perpétuer la liesse suscitée, quelques jours plus tôt, par la victoire de la *Squadra azzurra* face à l'Allemagne de l'Ouest en finale de la douzième coupe du monde de football. Aux abords de la scène, protégée par un service d'ordre infiltré par la mafia, la confusion était telle qu'il était impossible de distinguer les fans de Zappa des supporters de l'équipe nationale. Le groupe arrêta de jouer une heure après le début du concert alors que des *tifosi* tiraient sur la police. Trois personnes furent tuées. Les incidents qui avaient assombri la tournée persuadèrent Zappa de ne plus remettre les pieds en Europe. Lui qui avait donné 825 concerts au cours des dix dernières années décida de ne plus jamais remonter sur scène. C'était néanmoins sous l'effet d'un coup de sang car il y reviendrait, à l'été 1984, pour célébrer son Twentieth Anniversary World Tour.

Sorti le 28 mars 1983, l'album *The Man From Utopia* immortalisera le voyage aux sources. La pochette illustrée par Tanino Liberatore,

l'auteur de la bande dessinée *RanXerox*, rappelait le combat que Zappa avait dû mener sur la scène du Parco Redecessio, à Milan, contre une invasion de moustiques. Le dos le montrait en gladiateur musclé devant la foule palermitaine rassemblée sous une banderole rappelant le score de l'équipe nationale italienne. « Vaffanculo » figurait à côté de « 3-1 ». Sorti de deux mois de soucis, il pouvait désormais se concentrer sur ses ambitions orchestrales.

L'impulsion avait été donnée au printemps 1981, à l'occasion d'un hommage à Varèse sous la conduite de Joel Thome et de son ensemble Orchestra Of Our Time. Au Palladium de New York, la soirée du 17 avril avait été marquée par la présence de Louise Varèse. La veuve du compositeur, alors âgée de quatre-vingt-dix ans, salua Zappa en qui elle voyait un fin connaisseur de l'œuvre de son mari.

Quelque temps après cet événement, il décida de contacter celui qui avait animé l'Association panaméricaine des compositeurs avec Varèse, Henry Cowell et Carl Ruggles. En 1931, l'Association avait confié à Nicolas Slonimsky le soin de diriger des œuvres de Charles Ives et d'Amadeo Roldán. L'année suivante, à Paris, il interprétait *Arcana* puis, deux ans plus tard, la première d'*Ecuatorial* à New York. Se rapprocher de Slonimsky, c'était entendre palpiter le cœur vivant de son héros. De plus, il avait écrit *Thesaurus de gammes et de progressions mélodiques*, un livre que Zappa tenait pour la bible de l'improvisation. Après une conversation téléphonique, le pianiste octogénaire accepta de rendre visite à son admirateur qui lui envoya son chauffeur. Arrivé à Laurel Canyon, il s'assit devant le Bösendorfer pour jouer la coda de *51 Minitudes*, une suite qu'il avait commencé d'écrire en 1971. L'enthousiasme de Zappa était à son comble et il lui demanda s'il accepterait de monter sur scène le lendemain, lors d'une performance de son groupe à Santa Monica le 11 décembre 1981. Ce jour-là, il avait invité Lisa Popeil, une cantatrice dont le soprano égrenait les douces obscénités de « Teen-age Prostitute » publiées sur *Ship Arriving Too Late To Save A Drowning Witch*, titre disponible dans les bacs depuis avril 1982. À la fin de la chanson, Zappa annonça Nicolas Slonimsky, « notre trésor national », qui vint s'asseoir devant le clavier électrique de Tommy Mars où il accompagna « A Pound For A Brown » en colorant la pièce d'extraits de *Minitudes* et de « Young At Heart », une ballade popularisée par Frank Sinatra. Plus qu'un geste de dévotion envers la musique savante dont Slonimsky était l'emblème, c'était surtout l'acte

par lequel Zappa voulait montrer qu'il jouait dans un groupe de rock mais que sa préférence irait toujours à la musique « sérieuse ».

Il dit un jour qu'il avait cessé de noircir des partitions car la fréquentation des orchestres symphoniques lui en avait ôté l'envie. La vérité était tout autre et, en dépit de tentatives malheureuses auprès de diverses formations (l'orchestre symphonique de Vienne puis le Residence Orchestra de La Haye notamment) dans lesquelles il avait investi plusieurs centaines de milliers de dollars sans le moindre retour, il décida de se tourner vers le Syracuse Symphony Orchestra, un ensemble de soixante-dix-neuf musiciens dirigés par Christopher Keene. Les pièces qu'il avait accumulées remontaient pour certaines à 1968. Le programme de l'orchestre symphonique était bouclé et Zappa, qui désirait redorer ses classiques – des thèmes tels que « Bogus Pomp » et « Strictly Genteel » avaient selon lui été gâchés par le Royal Philharmonic Orchestra au moment de l'enregistrement de *200 Motels* –, s'orienta vers l'Europe en songeant à l'orchestre symphonique de la BBC qui avait accompagné les Mothers Of Invention au Royal Festival Hall en octobre 1968. Comme il était sur le point de contacter son directeur musical, on l'informa que le London Symphony Orchestra affichait une vacance. C'était une fenêtre dans laquelle il allait s'engouffrer. Toutefois, il lui fallait trouver un chef pour diriger l'orchestre.

Pierre Boulez était au milieu du public qui avait assisté à la performance de Zappa au Palais des Sports de Paris le 11 juin 1980. Le concert lui avait été dédié et c'était l'homme providentiel auquel il songeait à présent, celui qu'il avait cité dans *Freak Out !* après avoir studieusement écouté les neuf pièces du *Marteau sans maître* dans une version que Robert Craft avait, selon lui, massacrée. Quelques jours plus tard, il lui adressa un choix de partitions et une lettre qui le sollicitait. La réponse qui arriva débutait par un éloge mais la suite s'avéra décevante. Boulez disait qu'il était occupé à plein temps par la direction de l'Ensemble InterContemporain. En 1982, Zappa s'apprêtait à le relancer lorsqu'il reçut une proposition de Kent Nagano alors à la tête du Berkeley Symphony Orchestra. En visite à l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (IRCAM), l'atelier de recherche fondé par Boulez en 1969, celui-ci tomba sur une liste d'œuvres de Zappa susceptibles d'être jouées par l'Ensemble InterContemporain. De retour à San Francisco, Nagano contacta Bennett Glotzer, le manager du musicien, afin de recevoir des partitions. Glotzer en informa Zappa qui

invita Nagano à se rendre au concert de Santa Monica où Slonimsky allait intervenir. À l'entracte, John Smothers l'amena en coulisses d'où il repartit avec un lot de partitions. Il estima qu'elles étaient si innovantes qu'il devait les jouer avec les musiciens du Berkeley Symphony Orchestra. Et il le fit savoir à Zappa qui lui dit que l'orchestre symphonique de Londres était probablement un meilleur choix. Le 11 janvier 1983, Nagano présentait le résultat de son travail au public du Barbican Centre de Londres. C'était une accumulation d'erreurs. La scène ne pouvant accueillir la totalité des musiciens, on avait écarté les altos. Seul le bar était assez vaste pour recevoir l'orchestre venu à chaque pause s'abreuver d'alcool. L'événement allait être fixé sur disque. C'était la première fois qu'un orchestre symphonique s'essayait à un enregistrement numérique multipiste. L'acoustique était déplorable. Les micros cardioïdes unidirectionnels ne fonctionnaient pas. Ils absorbaient les sons environnants. Devant pareil désastre, la sagesse commandait à Zappa d'en rabattre sur ses ambitions orchestrales. Après tout, son public l'attendait sur le terrain du rock, armé d'une simple guitare. Mais lorsque Boulez lui demanda d'écrire une œuvre pour l'IRCAM, il accepta sans hésiter. Cette offre le désignait enfin comme un compositeur sérieux.

Il était fatigué des paillettes et des plumes. Depuis que MTV diffusait des clips à la chaîne, la démonstration était faite que le rock n'était que marchandises. Zappa ne voulait plus être un portemanteau dans une vitrine de mode. Renonçant à ses effets de couleurs, il s'habillait de costumes stricts. Ce qui ne voulait pas dire qu'il avait renoncé à la diversité. Dans les années 1982 et 1983, il avait publié « Valley Girl » – un commentaire ironique sur le monde futile de Los Angeles –, sorti deux disques à charge contre les puritains, participé aux sessions du London Symphony Orchestra, finalisé le tournage du film *Uncle Meat*. Il composait à présent « The Perfect Stranger » tout en préparant *Thing-Fish*, une comédie musicale qu'il souhaitait présenter à Broadway lorsqu'il aurait trouvé les 5 millions de dollars pour la réaliser. S'il avait constamment recherché l'orchestre comme un moyen de « réverbérer » la complexité de sa musique, Zappa envisageait désormais une alternative qui lui permettrait d'échapper à l'humeur variable de musiciens qui jouaient la montre plus que de leur instrument en songeant à la pause. Durant l'été 1983, il augmenta son arsenal d'un synthétiseur numérique. Le Synclavier 9 600 était un système piloté par

ordinateur. Il lui permettrait « de composer et d'enregistrer une musique injouable ou presque par des êtres humains [12](#) ». À moins d'une panne électrique, cette machine pouvait fonctionner sans discontinuer. The Barking Pumpkin Digital Gratification Consort fut son nom de baptême.

Le 9 janvier 1984, à Paris, au Théâtre de la Ville, l'Ensemble InterContemporain dirigé par Boulez interprétait quatre œuvres de Zappa. Le programme élargi à des pièces d'Elliott Carter, de Charles Ives et de Carl Ruggles laissa le public pantois. À l'issue de cette soirée, deux journalistes du quotidien *Libération* évoquèrent un « scandale ». Ils s'interrogeaient sur les véritables intentions du compositeur : « Volonté de reconnaissance ou publicité [13](#) ? » Le débat tournait autour de la légitimité de Zappa, musicien de rock mondialement reconnu, brusquement engagé dans le mouvement de la musique savante. On oubliait à cet instant qu'il avait écrit de la musique de chambre à l'âge de quatorze ans... Les lecteurs découvraient avec stupéfaction que le guitariste écoutait des œuvres de Varèse, de Kagel, de Penderecki, de Stravinsky, de Takemitsu et de Webern, des noms qui n'appartenaient pas à l'univers du rock, même le plus progressiste ! Le journal révélait que sa passion première allait à la musique contemporaine, un domaine dans lequel il n'avait jamais pu s'épanouir car, aux États-Unis, on refusait de jouer ses partitions. Boulez démentant une opération « gadget » déclara : « Ses œuvres sont intégrées à un programme. Je les prends très au sérieux [14](#). » En d'autres termes très respectueux, celui qui enseignait alors au Collège de France confiait à Michel Archimbaud : Zappa « était vraiment quelqu'un à part dans le monde du rock où beaucoup d'artistes sont assez conventionnels ». Et d'ajouter au sujet de leur collaboration : « Quand il m'en a parlé, cela m'a intéressé parce que j'ai toujours aimé les gens qui cherchent à sortir de leur propre univers [15](#). » Adoubé par le maître de musique, Zappa ne plongea pas dans un bain d'allégresse. L'interprétation de ses œuvres par les membres de l'Ensemble InterContemporain l'avait mécontenté. Ce fut un massacre des tympanes qui le laissa découragé et abattu dans les coulisses. Boulez dut le tirer sur scène pour qu'il vienne saluer le public. Sans doute avait-il fermement remonté les bretelles des musiciens car le lendemain et le jour suivant « The Perfect Stranger », « Naval Aviation In Art ? » et « Dupree's Paradise », enregistrés à l'IRCAM sous la direction de Péter Eötvös, recevaient toutes ses louanges. Au cours des quatre mois à venir, Zappa peaufina quatre pièces au Synclavier qui

allaient rejoindre les précédentes sur un disque au titre solennel : *Boulez Conducts Zappa : The Perfect Stranger* 16.

David Ocker fréquentait Zappa depuis près de cinq ans. En tant que clarinettiste, il avait été associé à l'enregistrement de « Wild Love » sur *Sheik Yerbouti*. En 1984, il programmat pour le Synclavier des pièces de musique sérieuse. Il voulut savoir si Zappa figurait dans un ouvrage de référence tel que le *Grove Dictionary of Music and Musicians*, une encyclopédie régulièrement mise à jour depuis la fin du XIX^e siècle. Son nom figurait en effet en bonne place. Mais il renvoyait à un violoncelliste et compositeur milanais ayant écrit quelques sonates entre 1763 et 1788. Les liens de parenté avec Francesco étaient aussi peu évidents que la filiation avec Domenico Zappa, un musicien du XVI^e siècle, ou son contemporain le père Simeone Zappa, un théoricien de la musique, pas plus qu'avec le mathématicien Guido Zappa ou la poétesse Anita Zappa. Après d'infructueuses recherches, Ocker se concentra sur l'œuvre de Francesco Zappa, l'ancêtre hypothétique. Et il commença une enquête pour dénicher des partitions. Michael Keller, un bibliothécaire de l'Université de Californie à Berkeley, en dépoussiéra quelques-unes qui aboutirent sur le bureau de Zappa. Aussitôt confiées à Ocker, elles furent traitées au Synclavier qui en délivra la substance. Le son appartenait au concerto classique qui dominait au temps de Francesco. Certains mouvements méritaient d'être revisités sur un mode joyeux. Une option qui allait déboucher sur un recueil de dix-sept pièces publiées en novembre de la même année sous le titre *Francesco Zappa*. C'était une œuvre pionnière dans le domaine des musiques électroniques.

Zappa était de nouveau sur la route. Il parcourait la planète depuis le mois de juillet à la tête d'un groupe qui accueillait Allan Zavod, un pianiste de jazz. Aux côtés d'un trio homérique (Napoleon Murphy Brock, Ray White et Ike Willis), il teintait ses concerts de diverses couleurs. Le répertoire englobait ses fondamentaux, de « Trouble Every Day » à « The Illinois Enema Bandit », comme s'il voulait délivrer un dernier inventaire. Tout en rendant hommage au doo-wop, avec des chansons comme « The Closer You Are » ou « No No Cherry », il dénonçait à travers « Cosmik Debris » et « Dumb All Over » l'évangélisme radical et les manipulateurs en robe blanche qui réclamaient des sommes astronomiques pour leurs remèdes issus de boules en cristal. Celui que l'on soupçonnait de vouloir s'acheter une respectabilité ne baissait pas la garde contre les professeurs de vertu. Ses

diatribes antiracistes (dont *Thing-Fish* harmonisait un bouquet des plus vénéreux) et sa critique des télévangélistes en faisait la cible des partisans de la morale traquant le jouir et son vocabulaire.

Au terme d'une tournée totalisant plus de cent dates, Zappa accusa une perte de 270 000 dollars. Aucun sponsor ne l'ayant financé, il se dit qu'il en avait assez de dilapider son argent, surtout celui qu'il n'avait pas. Il décida donc, une fois de plus, de renoncer à jouer sur scène. Une résolution qu'il corrigera quatre ans plus tard en revenant devant son public entouré d'un big band. Cette tournée avait été l'occasion de faire battre son cœur à l'unisson de ses enfants. Le 23 novembre, Zappa entonnait à Chicago « Chana In De Bush Wop », une chanson qu'il avait écrite avec sa fille Diva. Le 23 décembre, à Los Angeles, il présentait son fils Dweezil, âgé de quinze ans, qui l'accompagna à la guitare sur « Whippin' Post », une relecture d'un titre des Allman Brothers. « Frogs With Dirty Little Lips », premier essai d'Ahmet inspiré de la cadence de Landini, fut enregistré en octobre tandis que Moon posait sa voix sur « Ya Hozna » – les deux derniers titres seraient publiés à la fin de l'année sur *Them Or Us*, un disque où le rock était infiltré par la country, le doo-wop et le jazz. La pochette peinte par Donald Roller Wilson s'inscrivait dans une certaine continuité canine puisqu'elle représentait un chien surnommé *Patricia*, revêtu d'une robe rouge et portant des lunettes de soleil. Patricia, que l'on avait vu en couverture de *The Perfect Stranger* et de *Francesco Zappa*, relayait les différentes figures du chien (Fido, Frunobulax, Evelyn, Dogess, Killer Collie) qui désignaient presque toujours, chez Zappa, une sublimation, un fétiche ou un jouet sexuel. Le 29 octobre 1976, sur la scène du Spectrum Theater de Philadelphie, il avait remis en question un point sacré de la théologie chrétienne. Dans « The Poodle Lecture ^{*5} », il affirmait qu'après avoir inventé la lumière, Dieu avait fait trois erreurs en créant le caniche, l'homme et la femme. Cette nouvelle version de la Genèse supposait que le caniche était fait à notre ressemblance. Puisqu'il précédait l'homme, les bipèdes n'étaient qu'une réplique du chien frisé. Il régnait, selon les termes de la Genèse, sur les poissons de la mer, les oiseaux du ciel, le bétail et tous les reptiles qui rampent sur la terre. Cette caricature du récit des origines allait lui attirer les foudres des prédicateurs. Un certificat de garantie avait été imprimé sur la pochette de *Them Or Us*. Voici ce que l'on pouvait lire après l'avertissement :

Cet album contient des chansons qu'une société vraiment libre ne devrait ni craindre ni tenter de supprimer. Dans certaines régions socialement attardées, des fanatiques religieux et des organisations politiques ultraconservatrices violent vos droits établis par le Premier Amendement en essayant de censurer des albums de rock'n'roll. Nous estimons que ces mesures sont anticonstitutionnelles et antiaméricaines. En guise d'alternative à ces mécanismes soutenus par le gouvernement (destinés à vous maintenir dans la soumission et l'ignorance), Barking Pumpkin est heureux de vous offrir ce divertissement musical numérique enregistré à l'intention de ceux qui ont dépassé l'ordinaire. Le langage et les idées développés dans ce disque SONT GARANTIS CONTRE LA DAMNATION ÉTERNELLE, LÀ OÙ LA BÊTE CORNUÉ ARMÉE DE SON TRIDENT DIRIGE LES AFFAIRES. Cette garantie est aussi réelle que les menaces des télévangélistes intégristes qui s'attaquent à la musique rock dans l'espoir de transformer l'Amérique en une nation de cruches qui expédient des chèques (au nom de Jésus). Si l'enfer existe, ce sont eux que ses flammes attendent, pas nous ¹⁷.

Ces mots répondaient à une employée de l'usine de pressage de la compagnie MCA Records qui avait été choquée en écoutant le disque. Zappa les avait minutieusement choisis pour faire savoir qu'il ne se laisserait jamais intimider par ces prédicateurs qui tenaient le haut du pavé depuis que Ronald Reagan avait été réélu à la Maison-Blanche en novembre 1984. Il rompit aussitôt son contrat avec MCA et confia la distribution de ses disques à EMI-Capitol puis enfonça le clou en reproduisant son texte, à la virgule près, en préface à *Them Or Us (The Book)*, son premier livre publié en 1984 chez Barfko-Swill, une société de vente par correspondance qu'il avait fondée avec Gail quatre ans plus tôt. L'ouvrage réunissait un grand nombre de thèmes susceptibles d'éclairer les enchaînements de la continuité conceptuelle. Surtout, il proposait les dialogues qui avaient servi à la construction de *Thing-Fish*, un triple album-concept que Larry Flynt, le directeur de *Hustler*, présenta sous la forme d'un roman-photo dans un numéro de son magazine. L'histoire prolongeait celle de *Joe's Garage* en tant que mise en garde contre les puissances cherchant à contrôler les modes de vie et de pensée prétendument infectés par le rock. Au centre de ce nouvel opéra-satire, The Evil Prince ^{*6} endossait le rôle d'un dangereux scientifique. Tout comme celles de l'officier de *La Colonie pénitentiaire*, ses méthodes raffinées visaient l'opposant, toujours imaginaire.

À certains signes (couleur de peau ou préférence sexuelle) de l'opposant, The Evil Prince décidait de son élimination. Il supprimait le *gèneur* au moyen d'une bactérie sélective. L'adversaire désignait les ennemis de l'homme blanc, celui que défendait l'idéologie WASP (*White Anglo-Saxon Protestant*) et son cortège de préjugés xénophobes et

traditionalistes. La guêpe (*wasp* en anglais) qui se dissimulait derrière l'acronyme menaçait en effet de piquer Noirs, Asiatiques, Mexicains, Cubains, Portoricains ainsi que tous les déviants dont les homosexuels étaient devenus l'emblème avec l'apparition du SIDA au début des années 1980. Zappa chargea sa critique implacable au moyen d'un dialecte en partie inventé par Paul Lawrence Dunbar, l'auteur d'une œuvre écrite en langue vernaculaire afro-américaine. Des expressions telles que « *genocidical remov'lance* » ou « *final solutium* »^{*7} jalonnaient des dialogues détournés d'une série télévisée, *The Amos 'n' Andy Show*, diffusée à partir de 1951. Elle s'inspirait des *Minstrel Shows* où des comédiens blancs, badigeonnés de noir (*blackface*), répandaient l'image toujours joviale du Noir jargonnant en « petit nègre » alors que sa condition malheureuse s'exprimait presque toujours dans les plaintes du blues dont Son House et Robert Johnson étaient les héros tragiques.

Zappa disait tout et désirait tout dire. Sa conception de la liberté reposait sur les termes du Premier Amendement et nul n'aurait pu l'infléchir. La naissance du Parents Music Resource Center (PMRC) au cours de l'année 1985 fut l'occasion de constater qu'il ne s'était pas entièrement retiré derrière son Synclavier. La menace que cette organisation faisait peser sur la liberté d'expression le vit brusquement sortir de son laboratoire pour voler au secours de musiciens de rock accusés d'encourager, à travers leurs chansons, la violence, la pornographie ou le blasphème. Soutenu par l'administration Reagan et la Moral Majority de Jerry Falwell, qui comptait trois millions d'adhérents, le PMRC avait été établi par Mary Elisabeth “Tipper” Gore, mariée au sénateur du Tennessee Al Gore (futur vice-président des États-Unis), avec l'appui d'épouses de politiciens, membres des partis démocrate et républicain ou hommes d'affaires influents. Susan Baker, mariée au secrétaire du Trésor James A. Baker, Pamela Howar, Sally Nevius et Ethelynn Stuckey avaient été rebaptisées les *Washington wives* »^{*8} en raison de leurs liens avec des élus au Congrès. Le 13 mai, à l'église épiscopale St. Columbia à Washington, elles avaient réuni parents, pasteurs et sénateurs en vue d'organiser une stratégie pour mettre un terme à la propagande du *porn rock*. Afin de témoigner de la nocivité de cette musique, elles montrèrent des clips de Judas Priest, de Kiss et de Mötley Crüe en soulignant que les paroles, qui vantaient selon elles la sexualité jusqu'au cannibalisme, étaient imprimées sur des disques vendus dans le commerce sans limite d'âge. Le 31 mai, le PMRC

adresa une requête à Stanley Gortikov, le président de la Recording Industry Association America (RIAA) qui contrôlait 90 % des enregistrements distribués aux États-Unis, afin de lui soumettre un système de classement comparable au visa d'exploitation qui soumettait l'usage de la lettre X à l'industrie cinématographique pour les films à caractère violent ou pornographique. Dans ce courrier, le PMRC proposait que figurent sur les pochettes des lettres se rapportant au contenu des paroles : X désignerait le sexe, V la violence, D/A la drogue et l'alcool, O toute référence aux sciences occultes et à la démonologie. Ces catégories pourraient également apparaître sur les tickets de concerts de rock. Il était recommandé que les disques fussent toujours accompagnés du texte des chansons afin que les parents en prennent connaissance. Il leur appartiendrait ensuite de décider si leurs enfants pouvaient les écouter ou non.

Le mois suivant, la Federal Communications Commission était alertée. Mark Fowler, président de l'agence mise en place par le Congrès pour contrôler les émissions de radio et de télévision, estima qu'il était temps d'agir. Il fut aussitôt relayé par Edward Fritts qui, à la tête de la National Association of Broadcasters, un syndicat représentant les intérêts des sociétés de radiodiffusion et de télévision, plaida en faveur du PMRC pour étudier la meilleure façon de prévenir le public des périls que courait la jeunesse au contact de paroles telles que Prince les répandait sur *Purple Rain*. Tipper Gore en avait fait le paradigme de tous les dangers et elle se servait, en toutes circonstances, de l'un des titres de cet album que Karenna, sa fille aînée, âgée de douze ans, avait eu le malheur d'écouter. « Darling Nikki » faisait l'éloge de l'onanisme avec ces mots : « *I met her in a hotel lobby / Masturbating with a magazine* »^{*9}. » Fort de ces sympathies, le PMRC suggéra que l'on appose sur les disques un sticker où serait écrit « *Parental Guidance : Explicit Lyrics* »^{*10}. Parallèlement à ses démarches, le PMRC avait établi une liste noire qui rappelait singulièrement celle des « Dix d'Hollywood » suspectés de complaisance communiste par la House Un-American Activities Committee^{*11} en 1947. Près de quarante ans plus tard, cette liste dénonçait Prince, Sheena Easton, Judas Priest, Vanity, Mötley Crüe, AC/DC, Twisted Sister, Madonna, WASP, Def Leppard, Mercyful Fate, Black Sabbath, Mary Jane Girls, Venom et Cyndi Lauper. Tous étaient signalés par une chanson accompagnée de son degré de toxicité dans un tableau que le PMRC adressa aux disquaires.

La sanction fut immédiate : les magasins Wall-Mart, JCPenney, Sears et Fred Meyer firent aussitôt disparaître ces artistes de leurs bacs. Le débat sur le *porn rock* avait pris une telle ampleur que la commission du commerce, de la technologie et du transport du Sénat annonça qu'une audition publique serait effectuée le 19 septembre.

La réaction de Zappa ne se fit pas attendre. Début septembre, il adressa une lettre ouverte à la profession suivie d'une autre à l'attention de Ronald Reagan. Toutes deux condamnaient « le programme de censure de la production discographique parrainé par le PMRC ¹⁸ » et la collusion des *Washington wives* avec le gouvernement. Zappa estimait que le lobby visant à banaliser l'équation SEXE = PÉCHÉ remettait en cause la liberté d'expression. Il invitait les lecteurs de sa lettre, publiée dans *Cashbox*, à écrire au Congrès pour dénoncer les élus et leurs complices (autrement dit leurs femmes) afin que soit déjouée une tentative de corruption du droit. Il ne reçut aucune réponse de la part de Ronald Reagan mais nota que celui-ci, lors d'un discours à Crystal City, avait déclaré que les acteurs de l'industrie du disque étaient des pornographes. Alors que se préparait une contre-attaque emmenée par Danny Goldberg à la tête de Musical Majority (en référence à la Moral Majority) regroupant Don Henley, John Cougar Mellencamp et des membres de Kiss, Zappa décida de faire cavalier seul. Il engagea 70 000 dollars en publiant des éléments de réflexion (*Z-Pack*) à l'enseigne de Barfko-Swill, en ouvrant une ligne téléphonique (818-Pumpkin), puis en donnant plus de trois cents interviews à travers les États-Unis.

Le jeudi 19 septembre fut annoncé par les médias un débat majeur sur l'avenir de la liberté d'expression. Trente-cinq chaînes de télévision, une cinquantaine de journalistes et de photographes étaient au rendez-vous pour assister aux plaidoiries des dix-sept membres de la commission. Convoqué pour défendre la cause des artistes, Zappa se présenta accompagné de son avocat Larry Stein. Leur défense était également assurée par le chanteur John Denver et par Daniel "Dee" Snider, le leader du groupe Twisted Sister. Au cours d'une controverse qui dura cinq heures, Zappa fit un discours de dix minutes après avoir précisé que l'intégralité de sa communication était disponible à qui voulait la lire. Il l'avait imprimée à cent exemplaires. Il débuta son intervention en rappelant les termes du Premier Amendement puis critiqua les propositions du PMRC qui constituaient une « anthologie d'absurdités contraires aux libertés individuelles ». Elles équivalaient « à

un traitement antipelliculaire par décapitation ». Il affirma que les « épouses de Big Brother », ainsi les avait-il nommées, étaient les porte-voix de la Moral Majority. Selon lui, les vœux de Jerry Falwell, qui répétait à longueur de prêche que le rock encourageait le crime et l'onanisme, seraient finalement exaucés. Il se demandait si interdire des disques aux paroles prétendument incorrectes n'était pas une première étape avant l'interdiction de la masturbation. Ayant déclaré que « le fondamentalisme n'est pas une religion d'État », Zappa estima que les penchants intégristes du PMRC pouvaient aboutir à dresser un catalogue d'évaluations qui viserait à dénoncer un groupe de rock dont les membres seraient homosexuels ou à taguer un *J* jaune sur des albums conçus par des artistes juifs « afin de mettre les enfants à l'abri d'une doctrine sioniste dissimulée »¹⁹. En pointant les complicités entre le PMRC, le Congrès et la Moral Majority, Zappa était parvenu à semer le doute. John Danforth assura qu'il n'y avait aucune chance pour qu'un projet de loi soit déposé. Tipper Gore finit par dire qu'elle ne souhaitait ni règlement ni législation tandis que son mari avouait son admiration pour la musique des Mothers Of Invention. Le sénateur Ernest Hollings botta en touche en réclamant que « des initiatives soient prises par l'industrie elle-même ». Ce que confirma le sénateur Donald Riegle en se tournant vers le président de la RIAA : « Il faudrait procéder à ce classement avant que quelqu'un ne cherche à le faire à votre place²⁰. » Rien n'avait été tranché et l'on pouvait imaginer que l'autocollant serait jeté aux oubliettes.

Néanmoins, et contre toute attente, la RIAA, le PMRC et la Parents and Teachers Association réunis en conférence de presse à Washington, le 1^{er} novembre, décrétèrent qu'à la suite d'un accord entre l'industrie du disque et l'ensemble des associations de parents, un consensus avait été trouvé autorisant l'affichage d'un avertissement sur les pochettes de disques et l'impression des paroles des chansons au dos des albums ou à l'intérieur de ceux-ci. Cet accord fut aussitôt adopté par vingt-deux labels contre l'avis de Zappa et d'une poignée de maisons de disques, parmi lesquelles Geffen, Island et IRS Records. Il ne faisait aucun doute selon lui que le PMRC avait gagné la bataille de la censure et consenti, au nom de la protection de la jeunesse, à de « mauvais traitements à grande échelle sur les enfants²¹ ». La jeunesse subissait à ses yeux une double peine. Décérébrée par un système scolaire qui la formait à l'ignorance, elle était désormais privée de penser la musique en

l'évaluant selon ses goûts ou ses dégoûts. Une grille se chargeait à sa place de séparer le bon grain de l'ivraie.

Au détour de cette polémique, la déclaration d'amour du sénateur Al Gore à l'égard des Mothers n'était pas tombée dans l'oreille d'un sourd. Zappa s'en saisit pour reverdir un groupe en cessation d'activité depuis le milieu des années 1970. Dès lors qu'il cherchait à poursuivre la rixe sur le terrain de la musique, il publia un disque qui se souvenait des Mothers mais en les plaçant sur le mauvais plateau de la balance. La pochette de *Frank Zappa Meets The Mothers Of Prevention*, réalisé en novembre 1985, détournait les codes typographiques de l'étiquette « *Parental Advisory* » et mettait en exergue le drapeau « *Warning/ Guarantee* » comme un rappel de son combat contre la société de contrôle. Puisque la censure exigeait l'impression de paroles explicites, Zappa remplit son devoir en reproduisant les termes du Premier Amendement ainsi qu'un propos prononcé par le sénateur Hollings lors de l'audition du 19 septembre en vue de le supprimer : « ... Si je pouvais trouver un moyen de le faire disparaître constitutionnellement, je m'y emploierais. »

En écho au *Grand Wazoo* qui avait autrefois ranimé la querelle des Anciens et des Modernes, l'album opposait les forces de la réaction à celles du progrès. Tout cela était fondu dans un bruit de tornade où des séquences de Synclavier, de guitares et de grognements enveloppaient les plaidoiries des sénateurs, de Tipper Gore et du pasteur Jeff Ling. La technologie du *vari-speed* jouait sur l'accélération des bandes pour modifier les voix qui reprenaient en chœur les injonctions des sénateurs contre le rock pornographique. « *Porn Wars* » emboîtait un ensemble de pièces chantées et instrumentales qui accusaient les puritains et les yuppies. D'un côté, les partisans de l'ordre moral, de l'autre ceux qui célébraient l'argent roi derrière la figure du Young Urban Professional, lequel désignait le nouveau cadre aux dents longues dont l'hédonisme s'accomplissait dans le désir de faire fortune.

Frank Zappa Meets The Mothers Of Prevention venait après deux décennies de saillies drolatiques où le compositeur avait constamment dénoncé le racisme, la société de consommation, les idéaux simplistes de la culture hippie, le système éducatif, les programmes d'informations diffusés par la radio et la télévision, l'épidémie de gourous et de télévangélistes, et d'une façon plus générale toutes les atteintes à la santé mentale répandues par des professeurs de vertu dont le discours

contrastait souvent avec leur mode de vie. C'étaient des mises en garde contre les fanatiques d'une propreté originelle que résumait la formule *Keep America clean*. Anthropologue de son temps, Zappa appelait ses concitoyens à ne pas vivre comme des moutons dans une société phobique et obsessionnelle. Un danger qu'en d'autres mots Jean Baudrillard avait relevé en énonçant les trois impératifs de l'Amérique catéchistique : « Tout protéger, tout détecter, tout circonscrire ²². »

Il lui semblait que ses avertissements n'étaient pas entendus. Zappa constatait que la démocratie n'était plus la priorité des nouvelles générations. Il voulut rappeler que la politique était l'affaire de tous et imprima sur chacun de ses disques une formule catégorique : « *Register To Vote* ^{*12} » afin d'enrayer le ramollissement des consciences. L'affaire du *porn rock* ne le positionnait plus en artiste mais en acteur impliqué dans la vie politique. Il n'était plus un simple provocateur remarqué par ses outrances scéniques parmi lesquelles le fait de recueillir des sous-vêtements pour la construction d'une sculpture textile revenait à rendre hommage aux Marx Brothers. Sa participation à de nombreux *talk shows* en faisait une personnalité respectée. Une partie de l'Amérique, au-delà même de sa frange libertaire, était suspendue à ses phrases qui ne laissaient aucune chance aux partisans d'une société liberticide. L'industrie du disque contribuait à son triomphe qui lui décerna deux Grammy Awards lorsque parut le 15 novembre 1986 *Jazz From Hell*, un disque presque entièrement conçu au Synclavier, à l'exception de « St. Etienne » enregistré lors d'un concert dans l'agglomération rhônalpine. Cent vingt-cinq magasins de la chaîne Fred Meyer lui décernèrent néanmoins le sticker « *Parental Advisory/Explicit Lyrics* » – alors même que ce disque était entièrement instrumental. Le diable était bien sûr niché dans un détail : l'une des pièces s'intitulait « G-Spot Tornado ». Le point G et les rêves d'orgasme que Zappa titillait suffisaient à reléguer l'album dans l'enfer du X.

Dix mois avant la publication de *Jazz From Hell*, Zappa avait publié un album avec un titre qui démentait l'idée selon laquelle il se serait éloigné de la farce. *Does Humor Belongs In Music* ^{*13} ? était un relevé d'enregistrements publics réalisés entre septembre et décembre 1984. C'était une démonstration de son art joyeux avec des musiciens qui entretenaient avec le public une complicité permanente. Le disque était un paradigme de son hybridation qui fusionnait le rock et le jazz, sous l'impulsion du pianiste Allan Zavod et du batteur Chad Wackerman sur

« Let's Move To Cleveland » – à savoir près de dix-sept minutes combinées selon les règles de la xénochronie qui unifiaient des solos de guitare, de piano et de batterie captés dans quatre lieux distincts. Une fois encore, les rythmes telluriques de *Jazz From Hell* se soumettaient à l'influence de Stravinsky et de Varèse. Zappa continuait de faire germer leurs graines semées dans un jardin pour l'amateur de jazz et de musique savante. Par ailleurs, la manière dont il exploitait le mot jazz, comme un idiome musical revenu de l'enfer, montrait qu'il cherchait à réchauffer un genre qu'il avait littéralement enflammé sur « The Eric Dolphy Memorial Barbecue ^{*14} ». *Jazz From Hell* était un phare puisqu'il ouvrait la voie à ce qu'on appellerait, à la fin des années 1980, le jazz-rap puis, dans la décennie suivante, l'électro jazz avec des entités telles que Squarepusher et Spring Heel Jack ou des personnalités comme Bugge Wesseltoft et Nils Petter Molvær. À sa sortie, en novembre 1986, la porosité dont il faisait preuve à l'égard de nombreux styles avait été remarquée par Charles Little qui détecta des connivences avec Steps Ahead, le groupe de Mike Mainieri, mais également Milton Babbitt, Steve Reich et The Art Of Noise ²³. Très froid, dès lors qu'il était joué au Synclavier, cet album fut globalement accueilli comme un essai cérébral, ascétique et réfrigérant. Puisqu'on estimait qu'il s'était déshumanisé, Zappa donna le change en publiant une suite avec Kent Nagano. Et il montra qu'il lui était facile de passer d'un exercice en solo à une démonstration orchestrale.

L'année 1987 fut celle d'une reprise en main. Son catalogue était désormais géré par Rykodisc. Don Rose, le fondateur de cette compagnie pionnière dans l'édition au format compact disc, était un fan de sa musique. En lui permettant de rééditer plusieurs de ses vinyles en CD – ce que lui avait interdit EMI –, il donnait un nouvel essor à ses premières œuvres. Il lui offrait enfin le contrôle total de sa production. Barking Pumpkin Records demeurait son label de référence pour réaliser ses albums et Honker Home Video, une enseigne qu'il avait fondée au début des années 1980, était dédiée à l'édition de films en VHS. Fort de ce dispositif, Zappa entreprit de publier entre juin et décembre *The Guitar World According To Frank Zappa*, une compilation de huit solos de guitare – préfigurant la sortie du monumental *Guitar* en 1988 –, *Joe's Garage Acts I, II & III*, le troisième volet de *The Old Masters Box*, soit un ensemble regroupant vingt-trois disques remastérisés de *Freak Out !* à *Zoot Allures*. Le film *Video From Hell* rassemblait des images de

concerts ou d'interviews et dévoilait le clip de « You Are What You Is » censuré par la chaîne MTV sous prétexte que l'on y voyait Ronald Reagan assis sur une chaise électrique.

À la fin de l'année, il avait achevé son autobiographie avec l'aide de l'écrivain et critique de jazz Peter Occhiogrosso et dévoilé son nouveau projet : créer une Église suivant les principes d'un humanisme laïque. La Church Of American Secular Humanism (CASH) militait contre toute croyance. Elle plaçait l'homme au centre de l'Univers et prévoyait que celui-ci, selon ses préférences, serait libre de se choisir ou non un dieu. C'était une invention sans lendemain, une authentique supercherie moquant l'expansion tentaculaire des Églises cathodiques dont Jerry Falwell, Jimmy Swaggart et Pat Robertson étaient les bâtisseurs les mieux rétribués. Quelques mois plus tôt, Zappa avait commencé à sélectionner les enregistrements de ses concerts depuis 1965 en vue de publier une série au long cours intitulée *You Can't Do That On Stage Anymore*. Durant l'été, il avait également préparé son retour sur scène tout en composant de nouvelles chansons. Cet événement semblait tout à fait improbable dès lors qu'il avait écrit au sujet de « Whippin' Post », une chanson interprétée le 23 décembre 1984 à Los Angeles, qu'elle était « la dernière de son dernier show et de son ultime tournée [24](#) ». Deux ans plus tard, il laissait entendre qu'il réviserait son jugement à la condition de pouvoir transporter son Synclavier sur scène [25](#). Ce détail semblait avoir été rapidement surmonté car il envisageait à présent de rassembler des musiciens qui serviraient un propos plus politique que jamais.

L'année 1988 annonçait une campagne marquée par l'affrontement entre George H. W. Bush, candidat du Parti républicain, et Michael Dukakis, le gouverneur démocrate du Massachusetts. Bush bénéficiait du soutien de Ronald Reagan et il était appuyé par le révérend conservateur Jerry Falwell allié au PMRC. S'il affirmait que la foi était une affaire privée, Dukakis ne valait pas mieux, aux yeux de l'agnostique Zappa, que son inquiétant adversaire, partisan de l'ordre moral et de la peine de mort, défenseur inconditionnel du bilan économique de huit années de reaganisme au cours desquelles le fossé qui séparait riches et pauvres n'avait cessé de se creuser. La tournée qui se mettait en place était placée sous le signe de la diatribe contre républicains, démocrates et télévangélistes. Pour l'occasion, Zappa désirait emprunter la forme du Vaudeville Band qui avait animé les concerts des Mothers dès le mois de juin 1970. Mark Volman (Flo) et Howard Kaylan (Eddie) en avaient été

les protagonistes et ils furent approchés pour donner à cette aventure un air de chamboula politisée. Le duo fit marche arrière quand il apprit que Zappa voulait les engager au tarif de 1972.

Ce qu'il allait exposer à la tête de onze musiciens était l'aboutissement de trois décennies d'expériences depuis sa conversion à Varèse et la formation des Black-Outs. Il dévoilerait à travers quatre-vingt-un concerts la diversité de ses goûts et la continuité d'une esthétique qui mélangeait la satire, le détournement et le collage citationnel. Les références à la musique savante convoquaient Bartók (*Concerto pour piano n° 3*) et Ravel (*Boléro*) tandis que sa sympathie pour le jazz s'exprimait sur « Stolen Moments » du compositeur et saxophoniste Oliver Nelson ou encore « Goodbye Pork Pie Hat » de Charles Mingus. Le rock était élevé à son point culminant avec la lecture, cinquante-neuf fois reprises, de « Stairway To Heaven » de Led Zeppelin. Le doo-wop n'était pas oublié ni même la country célébrée avec « Ring Of Fire », une chanson de June Carter et Merle Kilgore popularisée par Johnny Cash. Les citations-collages pullulaient, de Richard Berry à Jimi Hendrix, en passant par Bizet, Grieg, Tchaïkovski ou encore Wagner. Les détournements de thèmes musicaux, ceux de films ou de séries télévisées, composés par Nino Rota (*Le Parrain*), Nelson Riddle (*Les Incorruptibles*), Lalo Schifrin (*Mission impossible*) ou Morton Stevens (*Hawaï police d'État*) dénonçaient des membres du Parti républicain comme William J. Casey, Michael Deaver, Edwin Meese, Franklyn Curran "Lynn" Nofziger et Oliver Laurence North qui poursuivaient une bataille digne de la prohibition. Au moment d'auditionner le percussionniste Ed Mann, sa première recrue, il était engagé sur une ligne pamphlétaire que résumait « Lie To Me », une chanson qu'il venait d'écrire sur la politique sécuritaire de l'administration Reagan. Il l'abandonna au profit d'autres charges contre les républicains, sans épargner toutefois les démocrates. « Rhymin' Man » visait le pasteur baptiste Jesse Jackson, candidat aux primaires, et coupable de sympathies pour Yasser Arafat et Fidel Castro. Les télévangélistes qui exhortaient leurs ouailles à verser une dîme en échange du salut étaient dans sa ligne de mire. L'impôt divin se réclamait d'une croyance religieuse, la théologie de la prospérité, qui prétendait assurer une aisance matérielle et la guérison des malades à ceux qui contribuaient par leurs dons à garantir l'existence des ministères du culte. « Norwegian Jim », « Louisiana Hooker With Herpes » et « Texas

Motel » flinguaient les escrocs de cette théologie. Les paroles emboîtaient les mélodies de « Norwegian Wood », « Lucy In The Sky With Diamond » et « Strawberry Fields Forever », trois chansons de John Lennon et Paul McCartney qui avaient accepté le pastiche. Lennon était un ami de Zappa depuis leur concert de 1971 au Fillmore East. L'accord de McCartney allait de soi après qu'il eut affirmé que *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* s'était inspiré de *Freak Out !*.

Le triple manifeste ironisait sur Jimmy Swaggart, l'un des acteurs les plus populaires de l'Église « électronique ». À la tête d'un empire (chaînes de radio et de télévision, collège biblique, imprimerie, boutiques, église de sept mille cinq cents places) qui lui rapportait 140 millions de dollars par an²⁶, le pasteur pentecôtiste pourfendait le péché de luxure et la fréquentation des prostituées au sein de sa paroisse lorsqu'il dut avouer, devant les caméras, qu'il avait dérogé à la Loi en achetant les plaisirs d'une péripatéticienne dans un motel de La Nouvelle-Orléans. Les yeux humides, la lèvre tremblante, Swaggart se répandit en excuses devant trente millions de téléspectateurs médusés par cette révélation venue d'un homme qui disait œuvrer pour le salut des âmes. Un tel déballage démontrait que le Royaume de Dieu était une histoire racontée par des charlatans à d'incorrigibles naïfs. Chaque jour une nouvelle révélation apportait de l'eau au moulin de Zappa. Il avait été frappé par une conversation rapportée entre Jimmy Swaggart et Oral Roberts. Swaggart demandait à son confrère en tromperie : « Comment fais-tu pour partager les contributions, celles de Dieu et les tiennes ? » Roberts répondait : « Je prends les sacs, je vais dans mon bureau, je trace par terre une grande ligne à la craie, je secoue le contenu. Ce qui tombe d'un côté est pour Dieu, le reste est pour moi. » Le prêcheur de Baton Rouge précisait ainsi sa méthode : « Moi, je prends les sacs, je vais dans mon bureau et je secoue ; tout ce qui ne tombe pas par terre, le bon Dieu n'a qu'à sortir les bras du ciel pour l'attraper au vol. » Pour compléter le tableau, Zappa écrivit une chanson qui faisait bouillir dans un même chaudron Pat Robertson et sa théologie de l'Apocalypse (il jurait qu'il diffuserait le film de la fin du monde sur sa chaîne de télévision CBN), et deux prédicateurs des Assemblées de Dieu ayant défrayé la chronique en raison d'un scandale sexuel et financier. « Jesus Thinks You're A Jerk » dénonçait le couple Jim Bakker-Tammy Faye dans l'affaire du *Gospelgate* qui avait révélé que les animateurs de l'émission « Praise The Lord » étaient parvenus à recueillir 165 millions

de dollars en promettant de guérir tous les maux avec des prières. Jim Bakker fut ensuite accusé d'abus sexuel sur la personne de Jessica Hahn, secrétaire d'un pasteur pentecôtiste de Long Island. Pour ces malversations et débordements sexuels, il fut condamné à une peine d'emprisonnement de quarante-cinq ans ramenée à dix-huit en août 1991.

Le 2 octobre 1987, Zappa démarrait les répétitions. Cent titres étaient joués au rythme de huit à dix heures par jour. Aux côtés de musiciens revenus de l'époque des Mothers Of Invention et du Grand Wazoo Orchestra, de nouvelles recrues se mêlaient aux habitués des tournées de 1982 et 1984. Cinq cuivres (Paul Carman, Bruce et Walt Fowler, Kurt McGettrick, Albert Wing) développaient les partitions que le compositeur avait longuement mûries. Le batteur Chad Wackerman, dont il vantait l'exactitude rythmique, et le facétieux Ike Willis faisaient figure de piliers au sein d'un big band dont la mécanique avait été confiée au bassiste Scott Thunes auréolé du titre de *Clonemeister*. Il assurait le rôle de directeur d'orchestre durant les répétitions. Mike Keneally, un guitariste âgé de vingt-six ans, avait été engagé après avoir soumis sa candidature en appelant Zappa au téléphone. Celui-ci lui demanda ce qu'il connaissait de sa musique. Il dit qu'il l'écoutait depuis l'adolescence et se vit inviter à jouer les solos de « Sinister Footwear » et de « What's New In Baltimore ? ». Tout comme ses confrères, il allait recevoir chaque semaine une somme de 2 000 dollars en plus d'être anobli au rang de guitariste acrobatique. Deux cars furent affrétés pour le transport des musiciens. L'un regroupait les fumeurs, l'autre les non-fumeurs. Le convoi suivi de cinq camions chargés de matériel gagna New York le premier jour de février 1988 pour une enfilade de concerts au Palace Theatre et au Beacon Theatre où l'on vit débarquer les enfants de Zappa venus chanter et faire des cabrioles. Le ton était donné : celui de la farce sans cesse rehaussée par les plaisanteries d'Ike Willis que le band leader présentait comme son *Jokemeister*. Dans ce climat de bonne humeur, le souci de perfection qui gouvernait Zappa ne fut jamais renié. Le Broadway Hard Way Tour, ainsi qu'il avait été nommé, réunissait les meilleurs instrumentistes au service d'un spectacle sans cesse renouvelé. Le programme ne se calquait jamais sur celui de la veille. Il était taillé sur mesure, selon des critères qui dépendaient de la sociologie de l'endroit ou d'un événement en rapport avec la vie de quarante-trois musiciens, découvrant une ville, ses particularités, quelquefois un aspect

de sa gastronomie.

Le *secret word* annonçait la couleur. À Madrid, « Flight » fut chanté en raison de difficultés à rejoindre l'Espagne en avion. Les Parisiens venus au Zénith, le 20 mai, entendirent « Shellfish » qui accusait un plat de fruits de mer ayant rendu malade l'un des musiciens. « Swatters » (tapettes à mouches), lancé à Milan, évoquait un pugilat contre les moustiques commémoré sur la pochette de *The Man From Utopia*. À Gênes, le 9 juin, dernière date de cette ultime tournée, Zappa scanda deux mots : « Pizza » et « Jellyfish ». Le premier en hommage à ce qu'il considérait être la meilleure pizzeria de la ville ; le second célébrait Ferdinando Boero, un spécialiste des écosystèmes qui venait de donner le nom de *Phialella zappai* à une méduse. Le jour suivant, Zappa préparait son retour aux États-Unis dans un hôtel de Portofino. Andrew Greenaway se trouvait à ses côtés²⁷. Il lui demanda s'il envisageait de reprendre la route en compagnie de son big band. Le musicien fronça les sourcils avant de repousser cette possibilité. Broadway The Hard Way Tour était la « der des ders » après plus de vingt ans de concerts à travers le monde. Ce qu'il avait gagné en popularité tout au long de ces cinq mois contrastait avec de lourdes pertes. Il disait avoir laissé 400 000 dollars de sa poche.

De retour à Laurel Canyon, il s'affaira à fixer sur une série de disques le souvenir de cette aventure. Surtout, il composa au Synclavier *Outrage At Valdez*, une pièce commandée par la Fondation Cousteau en vue d'accompagner un documentaire du même nom, consacré au naufrage du pétrolier *Exxon Valdez*, le 24 mars 1989. Cette collaboration ne traduisait pas un soudain élan en faveur de la cause environnementale. Il avait depuis longtemps alerté l'opinion sur les dangers de la pollution avec des pièces comme « Nine Types Of Industrial Pollution » en 1968 ou « The New Brown Clouds » en 1972. Sa sensibilité sur cette question était si évidente qu'après son décès, Moon diffusa un message sur la Zappa Hotline pour appeler les admirateurs de son père à faire un don à la Fondation Cousteau, à Greenpeace ou n'importe quelle organisation non gouvernementale. Le documentaire réalisé par Jean-Michel Cousteau ne révélait que quelques secondes du travail effectué par Zappa. La totalité d'*Outrage At Valdez* fut publiée en 1993 sur *The Yellow Shark*, dernier enregistrement discographique distribué de son vivant.

- *1. « Richard le truqueur. »
- *2. En langue swahilie, cela signifie que les Blancs sont bons à manger.
- *3. « Je suis un beau mec » et « Plus dur que ton mari ».
- *4. « Guitariste cascadeur ».
- *5. Cette conférence de 1976 fut gravée sur disque en 1992 sur *You Can't Do That On Stage Anymore, Vol. 6*.
- *6. « Le Prince diabolique. »
- *7. « Suppression génocidaire » ou « solution finale ».
- *8. « Épouses de Washington. »
- *9. « Je l'ai rencontrée dans un hall d'hôtel / Elle se masturbait devant un magazine. »
- *10. « Avertissement parental : paroles explicites. »
- *11. « Commission sur les activités antiaméricaines. »
- *12. « S'inscrire sur les listes électorales. »
- *13. « L'humour a-t-il sa place dans la musique ? »
- *14. Sur l'album des Mothers Of Invention, *Weasels Ripped My Flesh*, sorti en 1970.

Boucler la boucle

Chaque semaine, Zappa consacrait une trentaine d'heures au Synclavier. En marge de cette activité qui allait aboutir à l'écriture d'environ cinq cents pièces ¹, il consultait ses archives. Elles regroupaient un grand nombre de bandes enregistrées depuis les débuts des Mothers, ainsi que tous ses films réalisés ou inachevés. Il lui incombait à présent de communiquer cette histoire, en offrant le meilleur de ce qu'il avait fait. Certains de ces documents bénéficiaient d'un haut niveau de qualité. Depuis 1981, ses concerts étaient captés par un studio mobile. Il l'avait acheté à Mike Love, le chanteur historique des Beach Boys. Était-il pressé de mettre ses affaires en ordre ? On le devinait assailli par l'angoisse de la fuite du temps.

Dweezil lui proposa de s'éloigner de son laboratoire pour se rendre à Moscou. Dennis Berardi ^{*1} cherchait à y implanter une usine de guitares. C'était l'occasion de découvrir la vérité sur la *glastnost*, une espérance entretenue par Mikhaïl Gorbatchev dès sa nomination au poste de secrétaire général du Parti communiste. Zappa avait autrefois décliné une tournée de six semaines en URSS après s'être rangé à l'avis de son père sur la dictature soviétique. Sa rencontre avec Berardi eut lieu en février 1989 et il fut rassuré d'apprendre que celui-ci pouvait librement développer Kramer Guitars, une entreprise qui répondait à la demande croissante des musiciens de rock. Son enthousiasme était tel qu'il décida de revenir à Moscou le mois suivant dans le but de négocier la diffusion de trois de ses disques avec Melodiya, un label russe. Lors de sa dernière visite moscovite, en janvier 1990, il était accompagné par une équipe de Financial News Network, une chaîne de télévision qui avait accepté de lui confier une caméra. Au cours d'un reportage de soixante minutes, il participa à divers rassemblements et conférences, filmant tantôt le complexe olympique Loujnicki, tantôt un forum sur l'environnement à l'Académie des sciences. C'est à l'occasion de ces voyages qu'il fonda la compagnie Why Not ? dans le but de favoriser des

échanges commerciaux avec d'autres pays du bloc de l'Est.

Alors qu'il s'apprêtait à rentrer à Los Angeles, il reçut une invitation de Václav Havel tout juste élu à la présidence de la Tchécoslovaquie. Le rendez-vous inattendu avait été arrangé par Michael Kocáb, pianiste et band leader du groupe de rock Pražský Výběr. Celui-ci évoluait dans l'environnement de Plastic People Of The Universe (PPU), un nom qui avait été choisi en référence à *Absolutely Free*. Longtemps dans le collimateur de Gustáv Husák, alors aux commandes du gouvernement, PPU avait rejoint les pétitionnaires de la Charte 77 qui dénonçait la politique de normalisation succédant au Printemps de Prague. De nombreuses personnalités du monde des arts, de la littérature et du spectacle avaient signé la pétition et parmi eux l'essayiste et dramaturge Václav Havel. Cette fraternité de combat avait tissé des liens entre le pianiste, devenu membre du Parlement, et le héros de la Révolution de velours. Lorsque celui-ci fut informé de la présence de Zappa à Moscou, il se mit en tête de rencontrer le musicien dont il connaissait l'œuvre et notamment *Bongo Fury*, qu'il écoutait régulièrement. Kocáb ayant été chargé d'organiser sa venue au château de Hradčany, Zappa débarqua le 20 janvier 1990 sur le tarmac de Prague-Ruzyně où cinq mille fans l'attendaient. Après avoir été conduit à l'hôtel Intercontinental pour participer à une réception organisée par son fan-club, on l'emmena dans une résidence hôtelière où les membres de PPU lui demandèrent de chanter. Deux jours plus tard, il était reçu au château de Prague. Passé les échanges de rigueur sur leurs préférences musicales, Havel engagea la conversation sur un autre terrain. Le compositeur était convaincu que la technologie magnétohydrodynamique constituait une piste sérieuse pour remédier au problème de la pollution. Elle permettait de produire de l'électricité par l'action des champs magnétiques sur le plasma. C'était une source d'énergie propre et Zappa fit savoir qu'il militerait pour exporter son application dès son retour en Californie.

Cette rencontre allait produire deux effets. Milan Lukeš, le ministre de la Culture, annonça sur la chaîne de télévision Kontakt que Zappa venait d'être nommé « ambassadeur itinérant en charge du commerce, du tourisme et de la culture ». Une nouvelle que le principal intéressé reçut avec le plus vif étonnement car personne ne l'avait avisé. Le second effet entraînait en conflit avec le premier. James Baker, secrétaire d'État de l'administration Bush, en visite officielle à Prague, avait informé Havel que s'il voulait traiter avec le gouvernement des États-Unis, il lui faudrait

choisir entre lui ou Zappa. Celui-ci ne pouvait de toute façon assumer la mission que Lukeš lui avait confiée. Il devait répondre à d'autres urgences : la réalisation de plusieurs disques évoquant la tournée de 1988, un choix de *bootlegs* (enregistrements de concerts non autorisés) qu'il allait officialiser sous le titre *Beat The Boots*, une commande de l'Ensemble Modern et de nombreux *talk shows* où il argumentait contre le PMRC et les « bouffons du Capitole ».

En juin 1991, il revint à Prague pour se mêler aux cent cinquante mille manifestants qui célébraient dans les rues de la ville le retrait des troupes soviétiques. Un concert avait été organisé par Michael Kocáb durant lequel Zappa empoigna sa guitare qu'il n'avait pas touchée depuis la tournée de 1988. Le 30 juin, il rejoignait quatre musiciens hongrois dans le cadre du Tabán Jazz Festival de Budapest. C'était sa dernière apparition sur scène dans un groupe de rock. En novembre, Joel Thome, le chef d'Orchestra Of Our Time organisa au Ritz Theater de New York un hommage au compositeur pour fêter son cinquantième anniversaire². Ce furent trois soirées marquées par la présence d'anciens complices tels que Dale Bozzio, Mike Keneally, Scott Thunes et Steve Vai mais également Dweezil venu jouer « Dirty Love ». Zappa s'excusa de ne pouvoir se joindre à la fête, une rumeur courait sur son état de santé. On disait qu'il souffrait d'un cancer de la gorge ou de l'estomac. Alors qu'il détaillait le programme des festivités, un journaliste de CNN déclara qu'une tumeur affectait Zappa sans pouvoir en préciser le type. En préambule au premier spectacle, Moon, qui avait planifié une conférence de presse, lut un communiqué :

Des journalistes vous ont dit que Zappa avait un cancer. Nous confirmons que les médecins lui ont diagnostiqué un cancer de la prostate contre lequel il se bat vaillamment. Il a beaucoup travaillé ces temps-ci et il a des hauts et des bas. On espérait jusqu'à la dernière minute qu'il pourrait prendre l'avion pour assister à ce programme car il est comblé de savoir que l'on interprète sa musique. Nous sommes heureux de participer à l'événement³.

Les premiers signes de son cancer remontaient à plusieurs années alors qu'il éprouvait des difficultés à vider sa vessie. Aucun médecin ne lui avait prescrit de traitement ni même une échographie qui aurait peut-être détecté les manifestations d'un adénome prostatique. Des troubles mictionnels accompagnés de douleurs inquiétantes l'avaient empêché de se rendre à Amsterdam, le 27 mai 1990, pour y faire un exposé intitulé

« Rock around the Bloc » dans le cadre de la cinquième édition des Rencontres internationales autour de la musique et des médias⁴. Il fut obligé de gagner l'hôpital en urgence, convaincu qu'il souffrait de troubles digestifs. Il enchaînait depuis l'adolescence des ulcères gastriques. L'examen qui suivit révéla qu'il était atteint d'un cancer de la prostate.

Le mois suivant, il dut annuler sa visite en Finlande où il était invité à jouer dans un festival de musique contemporaine. En septembre, il ne put se rendre à Lyon pour assister à la quatrième biennale de la Danse où son créateur, Guy Darnet, accueillait Kent Nagano à la tête de l'orchestre de l'opéra de Lyon pour diriger trois œuvres de Zappa dont « The Perfect Stranger ». Le programme intitulé *Dancing Zappa* proposait une chorégraphie par le ballet de l'opéra de Lyon. Les traitements qu'il devait subir lui interdisaient de s'éloigner de Los Angeles. La maladie mobilisait tous ses efforts ainsi qu'il s'en expliqua à un journaliste de *Playboy* :

À la minute où l'on vous apprend que vous avez le cancer, votre vie change radicalement, que vous arriviez ou non à le vaincre. C'est comme si vous aviez une putain d'étiquette. Aux yeux du corps médical, vous n'êtes que de la viande. Ça complique votre vie parce qu'il faut vous battre chaque jour tout en continuant votre boulot. Faire de la musique est déjà assez compliqué, mais en plus d'y penser vous devez combattre l'angoisse. Et les médicaments que vous prenez finissent tous par vous foutre en l'air⁵.

Moon l'assistait désormais dans ses moindres déplacements. Jamais elle n'avait été aussi proche de son père. Elle lui préparait ses repas et l'emmenait à ses consultations. Les séances de radiothérapie se succédaient sans apporter de réconfort. Lorsqu'il fut incapable d'uriner spontanément, on lui posa une sonde reliée à une poche fixée sur sa jambe. Il se savait atteint d'un cancer à fort risque de mortalité – au début des années 1990, les États-Unis recensaient plus de trente mille décès annuels liés à cette tumeur –, mais il était convaincu d'en guérir et sa foi reposait sur son engagement dans le travail. Il ne vivait plus en oiseau de nuit mais se couchait à 19 heures et se réveillait à 7 heures puis il rejoignait son studio, s'installait devant le Synclavier jusqu'à l'arrivée de Spencer Chrislu et de Todd Yvega, les deux ingénieurs avec lesquels il travaillait à ses compositions. Ce programme n'était interrompu que par ses rendez-vous à l'hôpital ou l'accueil de musiciens venus lui remonter

le moral. De plus en plus de journalistes le questionnaient sur son cancer. Il n'aimait pas trop aborder ce sujet. Lorsqu'il consentait à se livrer un peu, il ironisait en disant que ses idées musicales avaient été heureusement épargnées et qu'il comptait travailler jusqu'à n'en plus pouvoir. Il citait deux de ses chantiers : la préparation de *Phase Three* ^{*2}, un disque composé de pièces au Synclavier, et une collaboration avec l'Ensemble Modern, l'orchestre qui allait interpréter quelques-unes de ses œuvres au festival de Francfort en septembre 1992. Il évoquait aussi son entrée dans la course à la présidentielle américaine, en précisant qu'il effectuait une étude de faisabilité. Sa candidature ne fut jamais officiellement enregistrée et l'on peut supposer que l'évolution de son cancer en avait contrarié le processus. Dès la propagation de cette nouvelle, il avait obtenu le soutien d'Andy Summers et de George Duke mais aussi d'un grand nombre d'artistes émus par sa défense des libertés au cours de la bataille contre le PMRC. Pour Howard Kaylan, la moitié de Flo & Eddie, il était évident que Zappa avait toutes les qualités requises pour endosser des responsabilités : « J'ai vu son portrait dans le *Daily News*, il n'avait pas l'air d'une rock star mais d'un leader international ⁶. » Le 15 avril, lors d'une intervention sur KPFA-FM, une radio de Berkeley, il confirma son intention de faire campagne, considérant qu'il ne pourrait faire pire que les républicains en place. Sa cote de popularité avait grimpé en flèche. Il était contacté par des escadrons de volontaires déterminés à le soutenir. Puisqu'un acteur de cinéma (Ronald Reagan) ou un dramaturge (Václav Havel) avaient pu se faire élire, un musicien devait être capable d'y arriver. Dizzy Gillespie y avait songé en 1964 en promettant de s'entourer de personnalités comme Miles Davis, Ray Charles et Mary Lou Williams.

Son état de santé vacillait. Pour calmer ses douleurs, il devait recourir à des injections de morphine. En juillet 1991, ses objectifs se concentrèrent sur l'enregistrement de deux disques avec les membres de l'Ensemble Modern. *Phase Three* s'appelait à présent *Civilization Phase III*. C'était le troisième volet d'une série commencée avec *Lumpy Gravy*. Comme pour ce dernier, il allait capturer des voix à l'intérieur d'un piano. Plus que jamais, il lui fallait défier le temps. Il inventa un dialogue entre les protagonistes de *Lumpy Gravy* et ceux qu'il venait de réunir. Prononcés vingt-trois ans plus tôt, les propos de Roy Estrada se mêlaient à des phrases de Dweezil et de Moon. Comme si le futur pouvait rejoindre le passé en créant l'illusion d'un éternel présent.

Au printemps 1992, Zappa attendait la venue d'un graphiste pour illustrer la pochette de *Civilization Phase III*. Maintenant qu'il se savait atteint d'un cancer incurable, il voulait que ce monument de musique synthétique soit illustré à l'image d'une stèle. La mort n'entraînait pas dans son vocabulaire, mais il en avait apprivoisé l'idée. Durant l'un de ses séjours à Moscou, il avait repris contact avec Uri Balashov, un dessinateur de pochettes de disques autrefois rencontré à Los Angeles. Leurs discussions dans l'un des bâtiments du parc Gorki, le Stas Namin Centre, portaient sur le temps qu'il faisait, les animaux, les enfants de Zappa, la vie courante jusqu'à ce que le compositeur évoque un travail commencé depuis plusieurs années autour du Synclavier. Zappa interrogea Balashov sur son envie d'illustrer le disque puis il l'invita à lui rendre visite pour le lui faire entendre. Balashov débarqua à Laurel Canyon et leur conversation reprit dans le studio UMRK (renommé *Joe's Garage*) où s'affichait un poster de Ronald Reagan déguisé en Hitler. Le peintre avait silencieusement écouté les pièces de *Civilization Phase III*, et ce qu'il ressentit était plutôt funèbre. C'était l'équivalent d'un testament sonore, une œuvre emplie de gravité. Zappa ouvrit la bouche pour demander à Balashov de représenter quelque chose qui définirait la fin de trente ans d'expériences⁷. Les croquis qu'il lui présenta montraient une colline au sommet de laquelle un piano (le Bösendorfer Impérial) était dévoré par le feu. Des constructions récentes jouxtaient un édifice digne du Parthénon rappelant la querelle des Anciens et des Modernes sans cesse ravivée. Sur un fond de ciel incandescent, deux soucoupes en forme de cloportes attaquaient la cité. Tout allait chavirer.

La présence de l'Ensemble Modern signalait le goût de Zappa pour de grands instrumentistes qui maîtrisaient, depuis 1980, les répertoires de György Kurtág, Morton Feldman et Conlon Nancarrow. Alors qu'il avait voulu faire de *Civilization Phase III* un totem de ses compétences en studio, Zappa désirait à présent tenir la baguette du chef d'orchestre. Surmontant sa fatigue, il décida de participer aux représentations de *The Yellow Shark*, un programme de plusieurs concerts en Allemagne et en Autriche sous la direction de Peter Rundel à la tête de l'Ensemble Modern. Le 13 juillet, il s'envola vers l'Allemagne en compagnie de Gail et de Moon pour assister quinze jours durant aux premières répétitions. Lors d'une conférence de presse dans les salons de l'hôtel Frankfurter Hof où il séjournait, il félicita Peter Rundel qui transposait avec une rare

minutie, et comme personne n'avait su le faire avant lui, les moindres détails de son œuvre. Certains journalistes s'étonnèrent de le voir adopter le style d'un compositeur sérieux et on lui demanda s'il envisageait de mettre un terme à sa carrière de musicien de rock. Il répondit qu'à cinquante et un ans, il était urgent de se trouver un vrai métier⁸. Lors d'une visite à Laurel Canyon, Andreas Mölich-Zebhauser, le manager de l'Ensemble Modern, avait remarqué une planche de surf en forme d'istiophorus accrochée sur un mur. Le poisson repeint en jaune avait une mâchoire sanguinolente. C'était une création et un cadeau du sculpteur Mark Beam. Pour Mölich-Zebhauser, elle était devenue le symbole d'un programme musical marqué du sceau de la puissance et du danger. *The Yellow Shark* assemblait dix-huit pièces qui ne devaient rien à la tradition rock de Zappa, sinon qu'elles prolongeaient ses tentatives les plus avant-gardistes. La démonstration serait faite, à partir d'instrumentaux polymétriques, que Zappa appartenait depuis toujours à l'univers de la musique savante imbibée d'ironie primesautière lorsqu'il citait « Louie Louie ».

Revenu à Los Angeles, Zappa était soumis à un traitement médical épuisant qui réduisait ses journées de travail à une durée de trois heures. Il se concentrait sur l'édition des deux derniers volumes de la série *You Can't Do That On Stage Anymore* qui balayaient les performances accomplies par les Mothers, de 1965 à 1969, et une série de concerts réalisés entre 1970 et 1988. La mise à jour de ces archives bouclait une boucle qu'il voulait sceller avant de reparaître sur scène à Francfort, mais il n'était pas sûr que ses forces le soutiennent. Certains médicaments le laissaient dans un état de grande fatigue, aggravé par des maux de tête. Il avait cependant retrouvé suffisamment d'énergie pour se rendre en Allemagne le 17 septembre où l'attendait Peter Rundel au Frankfurt Alte Oper. Deux mille personnes réunissant un public transgénérationnel étaient au rendez-vous. Annoncé par un chahut de boîtes à meuh, Zappa se présenta les cheveux grisonnants tirés en arrière. Assis sur une chaise, il dirigeait un hors-d'œuvre aux accents varésiens. Après quelques minutes, il passa la main à Peter Rundel en promettant de revenir plus tard. Le programme s'achevait sur « G-Spot Tornado ». Zappa fit son retour en conduisant vingt-six musiciens avec une gestuelle qui refusait l'emphase. Autour de lui, les deux danseurs de la compagnie La La La Human Steps enchaînaient pirouettes et jetés. L'ovation qui suivit s'essouffla au bout de vingt minutes. Zappa salua le

public, disparut en coulisses où il se recueillit les yeux remplis de larmes. Il goûtait à son succès tardif, celui qu'il avait si longtemps espéré et qui le consacrait au rang de compositeur. Le 19 septembre, *The Yellow Shark* était de nouveau à l'affiche du vieil opéra de Francfort. Zappa introduisit la soirée en dévoilant son traditionnel *secret word* qui n'était autre qu'une simulation sonore de pistolet automatique. Ses forces s'étaient affaiblies et il dut rentrer aux États-Unis sans assister, comme il l'avait prévu, aux concerts programmés à Berlin et à Vienne à la fin du mois.

Son cancer s'était disséminé en métastases osseuses et ses douleurs ne cédaient pas aux séances de chimiothérapie. Hospitalisé en urgence, on le soulagea avec des doses de morphine à libération prolongée. À sa sortie, ses souffrances étaient atténuées, mais il évoluait dans un état second, l'esprit embrumé, incapable de se projeter dans un exercice d'écriture. Il désirait à présent publier les bandes de ses concerts datant de 1971 et en particulier celui qu'il avait donné au Fillmore East, le 6 juin, aux côtés de John Lennon et de Yoko Ono. *Some Time In New York City*, la version proposée par Lennon, reflétait un brouillon que Zappa allait corriger en éditant *Playground Psychotics*, un disque qui rappelait le souvenir de joyeuses collaborations avec Flo & Eddie. L'UMRK, son studio d'enregistrement à la pointe de la technologie, accueillait des musiciens venus répéter avec des instruments qu'il était peu commun de retrouver sur la discographie de Zappa. C'était oublier l'intérêt qu'il portait à des styles qui allaient des musiques de l'Inde au folklore bulgare et où se conjugaient sitar, vina, gadoulka ou encore kaval.

Au temps de sa jeunesse à Lancaster, il collectionnait des disques de blues et de rhythm'n'blues, une inclination qui signalait sa préférence pour les musiques noires, mais il lui arrivait également de faire tourner une anthologie réalisée par Deben Bhattacharya, un ethnomusicologue bengali qui avait regroupé sur *Music On The Desert Road* des chants et des instrumentaux venus d'Irak, de Jordanie, de Syrie ou encore de Turquie. Il lui fallait creuser le sillon de ses origines arabo-siciliennes. De la même façon qu'il était ému par des lamentations modulantes, il se réjouissait d'écouter les chants de marins d'A. L. Lloyd et d'Ewan MacColl. C'étaient des airs d'allégresse qui appelaient la bonne humeur. Il retrouva cette sensation en participant à une émission de la BBC, en 1988, où il avait été invité en compagnie de Paddy Moloney, l'un des

fondeurs des Chieftains, un groupe de musique irlandaise. À l'issue de ce programme, ils avaient juré de se revoir et une amitié était née. De passage à Los Angeles à l'été 1992, Moloney lui téléphona pour arranger une rencontre. Zappa fit mieux que l'inviter, il lui proposa de se déplacer avec ses musiciens pour enregistrer ce qu'il voulait. Il demanda à Spencer Chrislu, son ingénieur du son, de participer à l'événement. Les Chieftains allaient fixer cinq titres de leur futur album, *The Celtic Harp : A Tribute To Edward Bunting*.

S'il continuait de se battre, Zappa ne supportait plus les médecins, leur façon impersonnelle de le traiter. À la fin de l'année 1992, il avait pleinement conscience du caractère irrémédiable de son cancer. Il était en sursis et s'attachait à mettre ses affaires en ordre. Il répondit longuement aux questions de Don Menn et de Matt Groening, le créateur des *Simpsons* qui avait décrété que Zappa était son Elvis. Ses réponses occupèrent trente-trois pages d'un numéro spécial de *Guitar Player Presents*. Il agissait comme si tout pouvait s'arrêter à n'importe quel moment et il avait à cœur de rendre un dernier hommage à Varèse, l'idole de sa jeunesse, celui qui avait orienté son goût pour la composition et les polyrythmies.

Il souhaitait réunir dans une anthologie ses chansons les plus sulfureuses. *Have I Offended Someone ?* était le titre qu'il avait trouvé. Nombre de ses expériences musicales, depuis 1958, étaient archivées dans les linéaires de sa chambre forte. Il ressentit l'urgence de les publier et commença à assembler ces pièces que le temps n'avait pas abîmées. *The Lost Episodes*, premier volet de ses extractions aurifères, ne paraîtrait qu'en février 1996. Célébrer la mémoire des Mothers Of Invention et en montrer la genèse fut l'occasion de faire remonter un concert donné à Londres, au Royal Festival Hall, en octobre 1968. Sorti en mars 1993, Zappa nomma ce disque *Ahead Of Their Time* *₃. Surtout, il lui fallait achever son grand œuvre, mettre un point final à *Civilization Phaze III*. On y entendrait, sur « Dio Fa », la voix de Kaigal-ool Khovalyg, membre de Huun-Huur-Tu, un groupe d'origine touva spécialiste du chant diphonique, un art vocal sollicitant les potentialités du souffle.

Un soir de janvier 1993, Zappa ouvrit sa porte à Matt Groening qui s'inquiétait de savoir s'il était en forme car il avait prévu une petite fête pour le distraire. Peut-être ferait-il sonner l'une de ses guitares comme une foucade en souvenir du bon vieux temps ? Groening était

accompagné de ces chères figures qu'étaient Johnny "Guitar" Watson, Terry Bozzio et le violoniste Lakshminarayana Shankar, mais ce qui les suivait composait une horde où se mêlaient les membres des Chieftains et ceux de Huun-Huur-Tu. Regroupés dans son studio en présence de Gail, de Dweezil et de Moon, ils sortirent leurs instruments. Les micros étaient branchés et Kaigal-ool Khovalyg commença à chanter de sa voix gutturale. Bozzio frappait sur des congas, Shankar faisait glisser l'archet sur son violon, Moloney soufflait dans un *tin whistle*. Zappa, assis sur une chaise, tapait du pied en pinçant les cordes de sa Fender tout en tirant quelques bouffées. Il souriait de bonheur. Ses traits comme rajeunis dénonçaient une joie d'enfant. Il profitait d'une rémission et semblait avoir éloigné la Camarde.

Sur « A Different Octave », l'une des pièces de *Civilization Phaze III*, il avait de nouveau convoqué l'espérance. Spider Barbour prononçait ces mots : « Tout le monde sait que les lumières sont des notes. La lumière n'est qu'une vibration de la note. Toute chose est 9. » La Grande Note qu'il avait autrefois comparée aux harmoniques du son cosmique fondamental survivait à la putréfaction des corps. Elle agissait comme une puissance, une force qui ne pouvait se soumettre à l'entropie.

L'épigramme varésienne (« Le compositeur d'aujourd'hui refuse de mourir ») était plus qu'un slogan. Zappa en avait fait un mantra. Lorsque Péter Eötvös, un chef d'orchestre hongrois, le sollicita pour rendre hommage à l'œuvre de Varèse, Zappa n'hésita pas à se joindre au projet. En juillet, l'un des studios de Warner à Burbank fut réservé pour une dizaine de jours. Accablé de fatigue, il sélectionna sept de ses pièces favorites, parmi lesquelles *Déserts* et *Ionisation*, puis participa à l'enregistrement de ce qui allait devenir *The Rage And The Fury : The Music Of Edgard Varèse* avec l'Ensemble Modern. Les compositeurs David Raskin et Nicolas Slonimsky avaient été invités à suivre les sessions en tant que vigies érudites. Zappa allait d'un musicien à l'autre, corrigeant chaque détail avec la minutie d'un disciple qui redoute l'infidélité. Comme il l'avait fait savoir, un an plus tôt, à Peter Rundel, il dit à Péter Eötvös qui dirigeait l'orchestre que les musiciens de l'Ensemble étaient techniquement merveilleux. C'était son dernier engagement après une collaboration pour *A Chance Operation*, en hommage à John Cage, où il interpréta « 4'33" », un morceau dont le titre mesurait une période de silence approximatif. Zappa s'était assis au

piano, parfaitement figé, dans un accord total avec les exigences de Cage, celles de jouer le mutisme et la montre avec la complicité de l'environnement. Le théoricien de l'indétermination se hissait au sommet de ses influences ¹⁰. Le choix qu'il avait fait d'interpréter « 4'33" » traduisait un funeste message. On pouvait y voir un geste d'allégeance fondé sur l'ironie et le signe avant-coureur de son propre silence. Cette présence-absence sur un disque qui avait réuni d'importantes signatures, de Ryuichi Sakamoto à David Tudor, annonçait un retrait vers des zones où la mort rôde en embuscade.

Paddy Moloney se rappela à lui pour l'informer de son envie d'enregistrer « Tennessee Waltz », un titre de son nouvel album avec Tom Jones. Zappa aimait cette chanson et il accepta l'idée de Moloney comme tout ce qui pouvait venir de cet homme qui le regardait, qui l'avait toujours regardé, comme un être de joie. Le disque intégrait tant de couleurs ! Les Chieftains aggloméraient les noms de Mariane Faithfull, de Mick Jagger, de Sinéad O'Connor et de Sting, un arc-en-ciel. Une date avait été fixée que Zappa attendait avec impatience. Son cancer s'était généralisé et la fatigue l'obligeait à garder le lit.

Quelques amis venaient à son chevet et lui passaient des disques de doo-wop ou de rhythm'n'blues. Ces musiques le ramenaient à sa jeunesse, à ce temps où la mort paraît inconcevable. En écoutant Hank Ballard, Don & Dewey, The Spaniels, Johnny Otis, Andre Williams, il se rappelait que son nom était un synonyme de houe, le coup de pioche d'un terrassier, un mot qui désignait la sape des barrières. Le plus souvent, il combattait d'asphyxiantes douleurs. Un jour de désespoir violent, il téléphona à Ike Willis pour lui demander de venir le trouver. Il avait une mission à lui confier, celle de faire vivre sa musique. Il sentait défaillir ses forces, mais son esprit lui commandait d'agir, comme s'il était possible d'aller au bout en délivrant une dernière œuvre. Prétextant qu'il voulait échantillonner quelques solos de marimba, il appela Ruth Underwood. Elle n'avait pas touché à une baguette depuis 1977 et se consacrait désormais à l'éducation de ses enfants. Avant de se rendre à Laurel Canyon, elle s'entraîna quatorze heures d'affilée. Dans son état de grande fatigue, le compositeur remuait un nouveau projet. Il souhaitait produire une pièce enluminée de percussions, Ruth Underwood en serait le peintre. Aidé par Spencer Chrislu, qui ne s'éloignait jamais de l'UMRK, il enregistra la marimbiste. Ce fut quatre journées de travail intense où elle avait retrouvé son aisance. Elle vécut ces moments comme

un véritable miracle, une parenthèse de bonheur durant laquelle elle était parvenue à offrir au musicien qu'elle vénérât l'espoir de prolonger son œuvre :

Il était en train de mourir, cela ne faisait aucun doute. Oui, il était épuisé, il respirait difficilement et ne pouvait plus se déplacer comme il en avait l'habitude. Malgré tout, il était toujours aussi convaincant, intimidant, pointu, exigeant et merveilleux – plus que jamais peut-être ¹¹.

Aussi souvent qu'il le pouvait, Spencer Chrislu venait lui tenir compagnie dans la chambre qu'il ne quittait plus. En attendant la visite de Paddy Moloney, aux premiers jours de décembre, il écoutait en boucle « The Green Fields Of America », une complainte irlandaise chantée *a cappella* par Kevin Conneff sur *The Celtic Harp*. Les paroles relataient les adieux d'un jeune homme au moment de prendre la mer pour rejoindre l'Amérique. Des larmes coulaient sur les joues de ses vieux parents qu'il ne reverrait plus. Il allait vers son rêve, celui de vivre sur une terre où la famine n'avait pas cours. Zappa fermait les yeux et son esprit volait.

Gail lui avait fait un nid de protection. Elle lui demanda si quelque chose lui avait manqué. Il lui dit que tout était accompli. Il était heureux d'avoir pu terminer *Civilization Phaze III*, l'œuvre qui le rassemblait. À 18 heures, le samedi 4 décembre 1993, la mort vint le chercher. Gail ne voulait pas avertir la presse et s'abstint même d'informer Rose du départ de son fils. Le lendemain, il était inhumé dans la plus stricte intimité au Pierce Brothers Westwood Village Memorial Park, à Los Angeles, section D, parcelle 100, sous une pierre sans inscription, non loin de Marilyn Monroe, Burt Lancaster et Dean Martin. L'un des derniers souhaits qu'il avait exprimés était que l'on joue sur sa tombe « The Green Fields Of America ». Les mots de Kevin Conneff furent sa seule oraison.

Avant d'atteindre le cimetière, Gail avait souhaité préparer son voyage. Elle décida de le coucher dans son cercueil avec l'aide de ses enfants, puis ils ramassèrent autour d'eux les objets qui pourraient égayer un si long périple. Ils trouvèrent sa machine à café et du poivre de Cayenne. Son bagage était semblable à une dinette de chrome, celle qu'il avait croquée dans « Sofa # 2 ». Selon son épitaphe, tout pouvait désormais arriver : « N'importe quoi, n'importe quand, n'importe où

sans aucune raison. »

*1. Associé à Gary Kramer, Dennis Berardi fonde en 1975 BK International, une entreprise de lutherie, rebaptisée Kramer Guitars, ayant développé plusieurs lignes de guitare appréciées notamment de musiciens tels que Mick Mars (Mötley Crüe) et Vivian Campbell (Whitesnake).

*2. Le premier nom de *Civilization Phaze III*.

*3. « En avance sur leur temps. »

ANNEXES

REPÈRES CHRONOLOGIQUES

1940. 21 décembre : naissance de Frank Vincent Zappa à Baltimore (Maryland).
1948. Découvre à la radio « All I Want For Christmas Is My Two Front Teeth » de Spike Jones and His City Slickers.
1952. Fabrique des marionnettes. Fait des expériences de chimie.
1953. En colonie de vacances, il est initié aux rudiments de la percussion d'orchestre par Keith McKillop.
1955. Compose *Mice*, une pièce pour caisse claire, gong et triangle. Achète chez un disquaire de La Mesa *Complete Works of Edgard Varèse, Volume 1*.
- 1956-1957. Intègre à la batterie The Ramblers, un groupe de rhythm'n'blues. La famille s'installe à Lancaster.
- 21 décembre : pour son anniversaire, ses parents lui offrent 5 dollars qu'il décide d'investir dans une communication téléphonique avec Edgard Varèse. Il fréquente le lycée d'Antelope Valley où il se rapproche de Don Van Vliet, futur Captain Beefheart. Crée The Black-Outs. S'enthousiasme pour le cinéma d'horreur de Roger Corman et de Gene Fowler Jr. S'essaie au cinéma avec la caméra Kodak 8 mm de son père. Quelques-unes de ses partitions de musique sérieuse sont confiées à Massimo Freccia, le directeur du Baltimore Symphony Orchestra.
1958. Il abandonne la batterie et s'initie à la guitare en prenant notamment pour modèles Johnny "Guitar" Watson et Eddie "Guitar Slim" Jones. Son goût pour le graphisme et la peinture est récompensé par un premier prix pour une œuvre intitulée *Family Room*.
1959. Compose la musique du film *Run Home, Slow*.

1960. Suit des cours d'harmonie et de piano au Chaffee College de Rancho Cucamonga.
28 décembre : mariage avec Kay Sherman.
1961. Premiers emplois : rédacteur publicitaire, vendeur d'encyclopédies à domicile. Guitariste au sein des Boogie Men puis de Joe Perrino & The Mellotones.
1962. Fréquente Ray Collins et les frères Williams. Collabore aux activités du studio Pal à Cucamonga.
1963. 14 mars : invité du « Steve Allen Show ». 19 mai : dirige un programme intitulé *The Experimental Music Of Frank Zappa* au Little Theater du Mount St. Mary's Chalon Campus à Brentwood.
1964. 1er août : rachète le studio Pal et le baptise « Studio Z ». Écrit le livret de l'opéra « I Was A Teen-Age Malt Shop ».
1965. Réalise les décors et les costumes du film *Captain Beefheart Vs. The Grunt People*. Incarcéré dix jours à la prison de San Bernardino. Rejoint les Soul Giants de Ray Collins avec Jimmy Carl Black et Roy Estrada.
9 mai : naissance des Mothers, le jour de la fête des Mères.
1966. 27 juin : Les Mothers Of Invention publient *Freak Out !*. Juillet : Suzy Zeiger lui présente Adelaide Gail Sloatman.
1967. 23 mars-5 septembre : Les Mothers Of Invention créent le spectacle *Absolutely Freee. Pigs & Repugnant* au Garrick Theatre à New York.
Août : Frank et Gail se marient.
23 septembre-2 octobre : première tournée européenne.
28 septembre : naissance de Moon Unit.
1968. Installation, sur les collines de Hollywood, dans *The Log Cabin*.
4 mars : sortie de *We're Only In It For The Money*. La pochette est une parodie du *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* des Beatles.
28 juin : Zappa définit le concept de « Grande Note » dans le magazine *Life*.
16 octobre : en concert à Berlin, il refuse d'être le porte-voix d'un groupuscule gauchiste. Son groupe est qualifié de « Mothers of Reaction ».

1969. Achat d'une maison à Laurel Canyon, un quartier de Los Angeles. Il y installe un studio de musique et un local, baptisé *The Vault*, recueillant ses archives.
 31 janvier : expose sa face jazz au côté de Roland Kirk dans le cadre du festival de Newport.
 21 avril : publication de *Uncle Meat*.
 5 septembre : naissance de Dweezil.
 24-28 octobre : invité d'honneur au festival d'Amougies, il improvise avec Captain Beefheart, puis aux côtés de Pink Floyd et d'Archie Shepp.
1970. 15 mai : dans le cadre du festival Contempo'70 au Pauley Pavilion de l'Université de Californie, Zubin Mehta dirige le Los Angeles Philharmonic Orchestra et les Mothers Of Invention sont rejoints par George Duke.
 25 mai : Jean-Luc Ponty rend hommage à Zappa sur le disque *King Kong*, enregistré à la fin de l'année précédente.
1971. 28 janvier : tournage du film *200 Motels* avec Keith Moon et Ringo Starr.
 8 février : annulation d'un concert au Royal Albert Hall sous prétexte de paroles offensantes.
 6 juin : les Mothers Of Invention rejoignent John Lennon et Yoko Ono sur la scène du Fillmore East à New York.
 4 décembre : incendie du casino de Montreux lors d'un concert du groupe. Deep Purple immortalise l'événement en créant la chanson « Smoke On The Water ».
 10 décembre : agression au Rainbow Theatre de Londres. À la suite de sa chute dans la fosse, Zappa est hospitalisé avec une jambe brisée et le larynx endommagé. Sa voix en est définitivement modifiée.
1972. De retour à Laurel Canyon, il travaille sur un fauteuil roulant à l'enregistrement de *Waka/Jawaka* et *The Grand Wazoo*.
1973. 8-10 décembre : en concert au Roxy, à Los Angeles, Zappa évoque l'étrange parfum de jazz qui traverse sa musique.
1974. 22 mars : la sortie d'*Apostrophe* (') offre une occasion d'évoquer la continuité conceptuelle.
 15 mai : naissance d'Ahmet Emuukha

- Rodan.
1975. 25 juin : *One Size Fits All*, un album à la dimension d'un petit univers où l'espace et le temps obéissent à de nouvelles règles.
2 octobre : *Bongo Fury* réunit Zappa et Captain Beefheart.
1976. Fin de son aventure avec The Mothers Of Invention.
1977. Rejet du projet *Läther*, regroupant quatre albums, par la Warner Bros. Décembre : diffusion de *Läther*, dans sa totalité, sur KROQ-FM, une station de radio émettant à Los Angeles. Création du label Zappa Records.
1978. Zappa lit un extrait du *Festin nu* de William Burroughs, à New York, dans le cadre de la Nova Convention (30 novembre-2 décembre).
1979. 4 mai : son studio de musique prend le nom d'*Utility Muffin Research Kitchen*.
30 juillet : naissance de Diva Thin Muffin Pigeon.
17 septembre : publication de *Joe's Garage Act I*.
21 décembre : son film *Baby Snakes* est projeté au Victoria Theater de New York. Il obtiendra deux ans plus tard le premier prix du Festival international du film musical de Paris.
1981. 17 avril : hommage à Edgard Varèse, au Palladium de New York.
1982. Avril : il crée « Valley Girl » avec sa fille Moon Unit.
14 juillet : concert désastreux à Palerme, en Sicile. Zappa envisage de renoncer à tourner en Europe. Il se ravise par la suite.
1983. 11 janvier : au Barbican Center de Londres, sa musique est interprétée par le London Symphony Orchestra sous la direction de Kent Nagano.
9 février : pour commémorer le centième anniversaire de la naissance de Varèse, Zappa dirige *Ionisation* et *Intégrales* au San Francisco War Memorial Opera House.
1984. 9 janvier : l'Ensemble InterContemporain, dirigé par Pierre Boulez, interprète quatre pièces de Zappa au Théâtre de la Ville de Paris. Jack Lang, ministre de la Culture, lui remet l'insigne de Chevalier des Arts et des

- Lettres. À l'occasion d'une cérémonie, il donne à son Synclavier le nom de Barking Pumpin Digital Gratification Consort.
- 23 août : publication de *Boulez Conducts Zappa : The Perfect Stranger*.
- 23 décembre : à l'Universal Amphitheater de Los Angeles, Dweezil rejoint son père à la guitare.
1985. 21 novembre : sa bataille contre le Parents Music Resource Center (PMRC) est illustrée par la publication de *Frank Zappa Meets The Mothers Of Prevention*.
1986. 22 août : publication de *Havin' A Bad Day*, le premier album de Dweezil sur le label Barking Pumpkin. Zappa joue le rôle d'un proxénète dans un épisode de la série télévisée *Miami Vice*.
1988. 2 février-9 juin : ultime tournée à travers le monde.
- 9 mai : publication de *You Can't Do That On Stage Anymore, Vol. 1*.
1991. 15 avril : Zappa annonce sur une radio de Berkeley qu'il étudie la possibilité de se présenter à l'élection présidentielle de 1992.
- 13 juillet : Zappa s'envole vers l'Allemagne pour assister aux répétitions de *The Yellow Shark* sous la direction de Peter Rundel.
- 7 novembre : Moon Unit déclare à la presse réunie au Ritz Theater de New York que son père est soigné pour un cancer de la prostate.
1992. Au cours de l'été, il accueille Paddy Moloney et son groupe, The Chieftains, pour l'enregistrement de leur disque *The Celtic Harp : A Tribute To Edward Bunting*.
1993. Janvier : une fête est improvisée en son honneur à Laurel Canyon avec Johnny "Guitar" Watson, Lakshminarayana Shankar, Terry Bozzio, des membres des Chieftains et de Huun-Huur-Tu.
- 23 février : *The Yellow Shark*, le film d'Egbert Van Hees réalisé le 17 septembre 1992, est diffusé sur la chaîne franco-allemande Arte. Il n'est jamais sorti en salles.
- Avril : création du Zappa Family Trust destiné à protéger et promouvoir l'œuvre du compositeur.
- Octobre : il participe à *A Chance Operation*,

- un hommage à John Cage.
- 4 décembre : il décède chez lui, à Laurel Canyon, entouré de sa femme et de ses enfants.
- 5 décembre : inhumation dans la plus stricte intimité au Westwood Village Memorial Park Cemetery de Los Angeles.
1994. 22 juillet : l'astéroïde 3834 découvert par Ladislav Brožek est appelé Zappafrank.
- 2 décembre : publication de *Civilization Phaze III*.
1995. 12 janvier : Lou Reed prononce un éloge à la mémoire de Zappa lors de son intronisation par le Rock and Roll Hall of Fame à Cleveland.
1996. Février : création du site officiel www.zappa.com.
2006. Dweezil rend hommage à la musique de son père à la tête de Zappa Plays Zappa. Dès lors, son groupe ne cesse de tourner à travers le monde en invitant des musiciens tels que Terry Bozzio, Napoleon Murphy Brock ou encore Steve Vai.
2015. Juin : Publication de *Dance Me This*, centième disque de Zappa sur le label Zappa Records.
- 7 octobre : décès de Gail Zappa à Laurel Canyon.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ŒUVRES DE FRANK ZAPPA

Them Or Us, Los Angeles, Barking Pumpkin Press, 1984 ; Londres, Pinter & Martin Ltd, 2010 (fac-similé).

The Real Frank Zappa Book, avec Peter Occhiogrosso, New York, Poseidon Press, New York, 1989 ; trad. fr. de l'américain par Jean-Marie Millet, *Zappa par Zappa*, L'Archipel, 2000 ; édition enrichie d'une préface de Christophe Delbrouck, L'Archipel, 2005.

SUR FRANK ZAPPA

(ouvrages non traduits en français)

BASSOLI (Massimo), *Zappa (è più duro di tuo marito)*, Milan, Gammalibri, 1982.

BAZZOLI (Marco), *Frank Zappa : Compositore americano 1940-1993*, Milan, Auditorium Edizioni, 1997.

BLACK (Jimmy Carl), *For Mother's Sake : The Memoirs of Recollections of Jimmy Carl Black 1938-2008*, s. l., Inkanish Publications, 2013.

BUTCHER (Pauline), *Freak Out ! My Life with Frank Zappa*, Londres, Plexus, 2011.

COLBECK (Julian), *Zappa : A Biography*, Londres, Virgin Books, 1987.

COURRIER (Kevin), *Dangerous Kitchen : The Subversive World of Frank Zappa*, Toronto, ECW Press, 2002.

DE LA FUENTE SOLER (Manuel), *Frank Zappa en el infierno : el rock como movilización para la disidencia política*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.

DELVILLE (Michel) et NORRIS (Andrew), *Frank Zappa, Captain Beefheart and the Secret History of Maximalism*, Cambridge, Salt Publishing, 2005.

DÉZSI (Csaba András), *Frank Zappa : Sztori 1940-1989*, Budapest, Győr Megyei Lapkiadó Vállalat, 1989.

GÓMEZ (Juan) et CABALLERO (Nando), *Introducción A Frank Zappa*, Lleida, Milenio, 2005.

GRAY (Michael), *Mother ! The Frank Zappa Story*, Londres, Plexus, 1993.

GREENAWAY (Andrew), *Zappa The Hard Way*, Bedford, Wymer Publishing, 2010.

IZZO (Alessandra), *Frank e il resto del mondo*, Rome, Curcio, 2013.

JAMES (Billy), *Necessity Is... The Early Years of Frank Zappa & The Mothers Of Invention*, Londres, SAF Publishing, 2001.

KAYLAN (Howard) et TAMARKIN (Jeff), *Shell Schocke : My Life with the Turtles, Flo & Eddie, and Frank Zappa...*, Milwaukee, Backbeat Books, 2013.

KOSTELANETZ (Richard), *The Frank Zappa Companion : Four Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, 1997.

- LENNON (Nigey), *Being Frank : My Time with Frank Zappa*, Los Angeles, California Classic Books, 1995 ; nouvelle éd. complétée et mise à jour, Los Angeles, California Classic Books, 2003.
- MARINO (Stefano), *La filosofia di Frank Zappa : un'interpretazione adorniana*, Milan, Mimesis, 2014.
- MEYER (Ingo), *Frank Zappa*, Stuttgart, Reclam, 2010.
- MILES (Barry), *Frank Zappa – A Visual Documentary*, Londres, Omnibus Press, 1993.
- , *Zappa : A Biography*, New York, Grove Press, 2004.
- PIZZI (Michele), *Frank Zappa for President ! Testi commentati*, Rome, Arcana, 2011.
- REIMERS (Wolfgang), *Sozialkritik in der Rockmusik am Beispiel Frank Zappa*, Pfaffenweiler, Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1985.
- RUSSO (Greg), *Cosmik Debris : The Collected History and Improvisations of Frank Zappa*, Floral Park (N. Y.), Crossfire Publications, 1998.
- SCHRÖDER (Daniel), *Der Komponist Frank Zappa : über die Aktualität der « Neuen Musik »*, Darmstadt, Büchner-Verlag, 2012.
- SLAVEN (Neil), *Zappa : Electric Don Quixote*, Londres, Omnibus, 1996.
- WALLEY (David), *No Potential Commercial : The Saga of Frank Zappa & The Mothers Of Invention*, New York, Outerbridge & Lazard/ E.P. Dutton & Co., Inc., 1972 ; nouvelle éd. complétée, New York, Da Capo Press, 1996.
- WATSON (Ben), *Frank Zappa : The Negative Dialectics of Poodle Play*, Londres, Quartet Books, 1994 ; nouvelle éd. complétée, New York, St. Martin's Griffin, 1996.
- , *The Complete Guide to the Music of Frank Zappa*, Londres, Omnibus, 1998.
- WATSON (Ben) et LESLIE (Esther), *Academy Zappa, Proceedings of the First International Conference of Esemplastic Zappology*, Londres, SAF Publishing, 2005.
- WILLS (Geoff), *Zappa And Jazz : Did It Really Smell Funny, Frank ?*, Kibworth Beauchamp, Matador, 2015.
- WONNEBERG (Frank), *Grand Zappa : Internationale Frank Zappa Discology*, Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2010.
- ZAPPA (Charles Robert "Bob") et STANNARD (Bob), *Frankie & Bobby : Growing Up Zappa*, Ridgewood, CRZ Publishing, 2015.
- ZAPPA (Patrice "Candy"), *My Brother was a Mother : A Zappa Family Album*, Los Angeles, California Classics Books, 2003 ; nouvelle éd. augmentée et publiée sous le titre *The Zappa Family Album, My Brother was a Mother : Take 2*, s. l., Hot Cannoli Books, 2011.
- ZUCCONI (Roberto), *Zappa Paraphernalia*, Piacenza, Enema Publishing Ltd., 1994.

SUR FRANK ZAPPA

(ouvrages traduits et éditions originales en langue française)

- CHEVALIER (Dominique), *Viva Zappa !*, Calmann-Lévy, 1985.
- DAROL (Guy), *Frank Zappa. La Parade de l'Homme-Wazoo*, Bordeaux, Le Castor Astral, 1996 ; nouvelle éd. revue et complétée, Bordeaux, Le Castor Astral, 2009.
- , *Frank Zappa ou L'Amérique en déshabillé*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2003.
- , *Frank Zappa, One Size Fits All – Cosmogonie du sofa*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2008.
- DAROL (Guy) et JEUNOT (Dominique), *Zappa de Z à A*, Bordeaux, Le Castor Astral 2000 ;

nouvelle éd. complétée, Bordeaux, Le Castor Astral, 2005.

DELBROUCK (Christophe), *Frank Zappa, Chronique discographique*, Parallèles, 1994.

–, *Frank Zappa & Les Mères de l'Invention*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2003 ; nouvelle éd. complétée, Bordeaux, Le Castor Astral, 2014.

–, *Frank Zappa & la dinette de chrome*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2005 ; nouvelle éd. complétée, Bordeaux, Le Castor Astral, 2015.

–, *Frank Zappa & l'Amérique parfaite*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2006 ; nouvelle éd. complétée, Bordeaux, Le Castor Astral, 2016.

DISTER (Alain), *Frank Zappa et les Mothers Of Invention*, Albin Michel, 1975.

MARSAN (Jean-Sébastien), *Le Petit Wazoo : initiation rapide, efficace et sans douleur à l'œuvre de Frank Zappa*, Montréal, Triptyque, 2010.

RAEMACKERS (Rémi), *One Side Fits All : clés pour une écoute de Frank Zappa*, Monaco, La Mémoire et la Mer, 2003.

THIELLEMENT (Pacôme), *Économie eskimo : le rêve de Zappa*, Musica Falsa, 2005.

THIEYRE (Philippe) et ROSE (Christian), *Zappa In France : 1968-1988*, Parallèles, 2003.

OUVRAGES GÉNÉRAUX

BARNES (Mike), *Captain Beefheart*, Londres, Quartet Books, 2000.

BAUDRILLARD (Jean), *Amérique*, Grasset, 1986.

BENDERSON (Bruce), *Concentré de contre-culture : 50 idées, personnes et événements de l'underground qui ont changé ma vie*, trad. fr. de l'américain par Laurence Viallet, Scali, 2007.

BENETOLLO (Anne), *Rock et politique : censure, opposition, intégration*, L'Harmattan, 1999.

BIZOT (Jean-François), *Underground : l'histoire*, Denoël, 2001.

BOSSEUR (Jean-Yves), *De vive voix. Dialogues sur les musiques contemporaines*, Minerve, 2010.

–, *Musiques contemporaines : Perspectives analytiques, 1950-1985*, Minerve, 2007.

–, *Le Collage, d'un art à l'autre*, Minerve, 2010.

BOULEZ (Pierre), *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Gallimard, « Folio Essais », 2016.

BOUYXOU (Jean-Pierre) et DELANNOY (Pierre), *L'Aventure hippie*, Éditions du Léopard, 1995, puis 2000.

CAGE (John), *Confessions d'un compositeur*, trad. de l'anglais par Élise Patton, Allia, 2013.

CAMPBELL (Duncan), *Surveillance électronique planétaire*, trad. de l'anglais par Héroïse Esquié, Allia, 2001.

COHN (Nik), *Awopbopaloobop Alopbamboom : l'Âge d'or du rock*, trad. de l'anglais par Julia Dorner, Allia, 1999.

DACHY (Marc), *Archives Dada : Chronique*, Hazan, 2005.

DANCHIN (Sébastien), *Encyclopédie du Rhythm & Blues et de la Soul*, Fayard, 2002.

DES BARRES (Pamela), *Confessions d'une groupie*, trad. de l'américain par Julia Dorner, Le Serpent à Plumes – Éditions du Rocher, 2006.

–, *In Bed With ... 24 groupies racontent*, trad. de l'anglais par Camille Chambon, Scali, 2008.

DESHAYES (Éric) et GRIMAUD (Dominique), *L'Underground musical en France*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2008.

DISTER (Alain), *Oh, hippie days ! Carnets américains : 1966-1969*, Fayard, 2001.

DISTER (Alain) et SOLÉ (Jean), *Pop rock et colégram*, Éditions Audie, « Albums Fluide

Glacial », 1978.

DREYFUS PECHKOFF (Charles), *Fluxus : L'Avant-Garde en mouvement*, Dijon, Les Presses du réel, 2012.

DUROZOI (Gérard), *Dada et les arts rebelles*, Hazan, 2005.

George Maciunas, *une révolution furtive*, Bertrand Clavez éd., Dijon, Les Presses du réel, 2009.

GRAHAM (Bill) et GREENFIELD (Robert), *Bill Graham présente « Une vie rock'n'roll »*, trad. de l'anglais par Aymeric Leroy, Marseille, Le Mot et le Reste, 2011.

HOSKYNs (Barney), *Waiting for the Sun : une histoire de la musique à Los Angeles*, trad. de l'anglais par Héloïse Esquié et François Delmas, Allia, 2004.

–, *San Francisco : 1965-1970, les années psychédéliques*, trad. de l'anglais par Emmanuel Dazin, Bordeaux, Le Castor Astral, 2006.

–, « *Hotel California* » : *Les Années folk-rock, 1965-1980*, trad. de l'anglais par François Tétreau, Bordeaux, Le Castor Astral, 2008.

KASPI (André), *Les Américains. Les États-Unis de 1607 à nos jours*, Éditions du Seuil, 1986.

LODER (Kurt), *Bat Chain Puller : Rock & Roll in the Age of Celebrity*, New York, St. Martin's Press, 1990.

LUSSAC (Olivier), *Fluxus et la musique*, Dijon, Les Presses du réel, 2010.

MACDONALD (Malcolm), *Varèse, Astronomer in Sound*, Londres, Kahn and Averill, 2003.

MEYER (Felix) et ZIMMERMANN (Heidy), *Edgard Varèse : Composer, Sound Sculptor, Visionary*, Woodbridge-Bâle, Boydell & Brewer-Paul Sacher Stiftung, 2006.

NYMAN (Michael), *Experimental Music, Cage et au-delà*, trad. de l'anglais par Nathalie Gentili, Allia, 2005.

PARINGAUX (Philippe), *It's only rock'n'roll et autres bricoles*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2012.

POLLOCK (Bruce), *In Their Own Words : Twenty Successful Songwriters Tell How They Write Their Songs*, New York, Collier Books, 1975.

RIVELLI (Pauline) et LEVIN (Robert), *The Rock Giants*, New York, The World Publishing Company, 1970.

ROGIN (Michael), *Les Démons de l'Amérique : essais d'histoire politique des États-Unis*, trad. de l'anglais par Cyril Veken, Éditions du Seuil, 1998.

ROSS (Alex), *The Rest is noise : À l'écoute du ^{xx}e siècle, la modernité en musique*, Arles, Actes Sud, 2010.

SANDERS (Ed), *The Family : The Story of Charles Manson's Dune Buggy Attack Battalion*, New York, Dutton, 1971 ; nouvelle éd. complétée, New York, Thunder Mounth Press, 2002.

–, *Fug You : An Informal History of the Peace Eye Bookstore, the Fuck You Press, The Fugs, and Counterculture in the Lower East Side*, Cambridge (Mass.), Da Capo Press, 2011.

SHRANK (Sarah), *Art and the City : Civic Imagination and Cultural Authority in Los Angeles*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2009.

WALKER (Michael), *Laurel Canyon : The Inside Story of Rock-and-Roll's Legendary Neighborhood*, New York, Faber & Faber, 2006.

WARHOL (Andy), GOLDSMITH (Kenneth), *Andy Warhol, Entretiens 1962-1987*, Grasset, 2006.

WOLFF (Francis), *Pourquoi la musique ?*, Fayard, 2015.

ZINN (Howard), *Une histoire populaire des États-Unis. De 1492 à nos jours*, trad. de l'anglais par Frédéric Cotton, Agone, 2002.

391 (no 5, Edgard Varèse, juin 1917), *Acid Rock* (Dave Fass et Dave Street, janvier 1978), *American Eye* (no 3, Michael Bourne, 23 octobre 1974), *Baltimore Sun* (Rafael Alvarez, 12 octobre 1986 ; Erik Maza, 17 septembre 2010), *Beat Instrumental* (no 105, Steve Turner, janvier 1972), *Best* (no 17, Jean-Noël Coghe, décembre 1969 ; no 115, Gilles Riberolles, février 1978), *Billboard* (Bill Holland, 22 mars 1986 ; Jim Bessman et Drew Wheeler, 19 mai 1990), *Cash Box* (Julius Robinson, 26 novembre 1988), *Circuit* (volume 14, no 3, 2004), *Circus Raves* (no 123, Scott Cohen, décembre 1975), *Coq* (no 2, Patrick William Salvo, février 1974), *Crawdaddy* (Barry Miles, mai 1971), *Creem* (Ed Naha, décembre 1974 ; Michael Goldberg, novembre 1982), *Detroit Free Press* (Loraine Alterman, 15 juillet 1966), *Down Beat* (Larry Kart, 30 octobre 1969 ; Jim Schaffer, 13 septembre 1973 ; Tim Schneckloth, 18 mai 1978 ; John Diliberto et Kimberly Haas, 21 novembre 1981), *East Village Other* (no 5, Emmett Lake, 1^{er} mars 1967 ; no 33, David Walley, 16 juillet 1969), *EQ Magazine* (Joe Spiegel, mars 1994), *Evergreen* (no 81, Richard Blackburn, août 1970), *Express* (Pete Christensen, mars 1985), *Extra* (no 14, Bruno Ducourant, janvier 1972), *Eyeopener* (Dave Perkins, 22 novembre 1973), *Genesis* (Charleene Keel, avril 1979), *GQ Scene* (Joe Mancini, automne 1967), *The Guardian* (Germaine Greer, 14 avril 2005), *Guitar Player* (Steve Rosen, janvier 1977 ; Tom Mulhern, février 1983), *Guitar Player Presents* (Matt Groening et Don Menn, 1992), *Guitar World* (John Swenson, mars 1980 ; Noë Godwasser, avril 1987), *Guitarist* (no 12, David Mead, juin 1993), *High Times* (no 55, John Swenson, mars 1980), *Hit Parader* (no 83, Richard Green, juin 1971), *The Hollywood Reporter* (Mathy Orloff, 21 janvier 1970), *Humo* (Marc Didden, 1973), *Hustler* (Frank Zappa, avril 1984), *Internationale situationniste* (no 10, Guy Debord, mars 1966), *International Times* (no 56, Barry Miles, 9 mai 1969 ; no 63, Barry Miles, 29 août 1969 ; no 115, Frank Zappa, 21 octobre 1971), *Island Ear* (24 septembre 1979), *Jazz & Pop* (Frank Kofsky, septembre 1967 ; Frank Kofsky, octobre 1967 ; Carl Zappa, août 1968 ; Jay Ruby, août 1970), *Jazz Magazine* (no 161, Philippe Carles, décembre 1968 ; no 165, Alan Heineman, avril 1969 ; no 173, Paul Alessandrini, décembre 1969 ; no 543, Pierrejean Gaucher, décembre 2003 ; no 593, Thierry Quénum et Jean-Luc Ponty, juin 2008 ; no 677, Pierrejean Gaucher, octobre 2015), *Jazziz* (no 3, Charles Little, mars 1987), *Keyboard* (no 130, Jim Aikin et Robert L. Doerschuk, février 1987), *Let It Rock* (Giovanni Dado, juin 1975), *Libération* (Patrice Bollon et Philippe Olivier, 9 janvier 1984 ; Serge Loupien, 5 août 1991), *Life* (Frank Zappa, 28 juin 1968), *Los Angeles Free Press* (no 106, Jerry Hopkins, 29 juillet 1966 ; no 117, Frank Zappa, 14 octobre 1966 ; no 128, Liza Williams, 30 décembre 1966 ; no 264, Paul Eberle, 8 août 1969 ; no 541, Elliot Cahn, 29 novembre 1974), *Melody Maker* (Nick Jones, 26 août 1967 ; Richard Williams, 25 octobre 1969 ; Michael Watts, 23 octobre 1971 ; Barbara et Patrick Salvo, 5 janvier 1974 ; Allan Jones, 26 avril 1975), *Mix* (Dan Forte, juin 1983), *Modern Recording & Music* (Bill Milkowski, août 1984), *Mojo* (no 4, Ben Watson, mars 1994 ; no 28, Dave Rimmer, mars 1996 ; no 122, Phil Alexander, janvier 2004 ; no 245, Mike Barnes, avril 2014), *Le Monde diplomatique* (Ingrid Carlander, juin 1988), *Music Technology* (no 4, Rick Davies, février 1987), *Musician* (no 19, Dan Forte, août 1979 ; no 36, Frank Zappa, octobre 1981 ; no 42, Dan Forte, avril 1982 ; no 96, Josef Woodard, octobre 1986 ; no 119, Alan Di Perna, septembre 1988 ; no 157, Matt Resnicoff, novembre 1991), *Le Pop* (no 5, Philippe Constantin et Philippe Gras, 30 avril 1970), *New Musical Express* (Danny Holloway, 2 septembre 1972 ; Mick Farren, 26 avril 1975 ; Paul Rambali, 28 janvier 1978), *The New Yorker* (Matt Groening et Václav Havel, 20 décembre 1993), *Nuggets* (no 7, avril 1977), *Oui* (Dave Rothman, avril 1979), *Playboy* (David et Victoria Sheff, avril 1993), *Phonograph Record Magazine* (no 2,

Frank Zappa, novembre 1971), *Prog* (no 57, Mike Barnes, juillet 2015), *Pulse !* (no 117, Dan Ouellette, août 1993), *Record Review* (no 2, Michael Davis, février 1980), *Relix* (Clark Peterson, novembre 1979), *Rock Bill* (no 69, Jesse Nash, mai 1988), *Rock & Folk* (no 12, Philippe Rault, novembre 1967 ; no 42, Paul Alessandrini, juillet 1970 ; no 49, Dominique Chevalier, février 1971 ; no 58, Philippe Paringaux, novembre 1971 ; no 59, Philippe Paringaux, décembre 1971 ; no 69, Paul Alessandrini, octobre 1972 ; no 93, Alain Dister, octobre 1974 ; no 161, Jean-Marc Bailleux et Francis Vincent, juin 1980 ; no 181, Jean-Marc Bailleux, février 1982), *RockHead* (Frank Zappa, 1990), *Rolling Stone* (no 12, Jerry Hopkins, 22 juin 1968 ; no 14, Jerry Hopkins, 20 juillet 1968 ; no 62, David Felton, 9 juillet 1970 ; no 486, David Fricke, 6 novembre 1986), *San Fransico Chronicle* (Ralph J. Gleason, 30 novembre 1968), *Showcase* (Karla Tipton, 11 août 1989), *Society Pages USA* (no 1, 2 et 3, Eric Buxton, Den Simms et Rob Samler, 1990 ; no 7, Rob Samler, 1991), *Songwriter* (Barry Alfonso, juin 1980), *Sounds* (Bob Dawbarn, 7 novembre 1970 ; Steve Peacock, 27 novembre 1971 ; Steve Peacock, 23 septembre 1972), *Spin* (Bob Guccione, juillet 1991), *Stereo Review* (Frank Zappa, juin 1971 ; Steve Simels, avril 1979), *Sweet Potato* (no 3, Bob Mahon, novembre 1979), *Synapse* (Chris August, 1978 et 1979), *Time* (1er juin 1970), *T'Mershi Duween* (1988-2000), *Trouser Press* (no 47, Michael Bloom, février 1980), *The Village Voice* (Sally Kempton, 11 juillet 1968).

DISCOGRAPHIE

Freak Out !, Verve/MGM, juin 1966.
Absolutely Free, Verve, juin 1967.
We're Only In It For The Money, Verve, mars 1968.
Lumpy Gravy, Verve, mai 1968.
Cruising With Ruben & The Jets, Bizarre/Verve, décembre 1968.
Mothermania, Bizarre/Verve, mars 1969.
Uncle Meat, Bizarre/Reprise, avril 1969.
Hot Rats, Bizarre/Reprise, octobre 1969.
Burnt Weeny Sandwich, Bizarre/Reprise, février 1970.
Weasels Ripped My Flesh, Bizarre/Reprise, août 1970.
Chunga's Revenge, Bizarre/Reprise, octobre 1970.
Fillmore East, June 1971, Bizarre/Reprise, août 1971.
200 Motels, Bizarre/United Artists, octobre 1971.
Just Another Band From L. A., Bizarre/Reprise, mars 1972.
Waka/Jawaka, Bizarre/Reprise, juillet 1972.
The Grand Wazoo, Bizarre/Reprise, novembre 1972.
Over-Nite Sensation, DiscReet, septembre 1973.
Apostrophe ('), DiscReet, mars 1974.
Roxy & Elsewhere, DiscReet, septembre 1974.
One Size Fits All, DiscReet, juin 1975.
Bongo Fury, DiscReet, octobre 1975.
Zoot Allures, Warner Bros, octobre 1976.
Zappa In New York, DiscReet, mars 1978.
Studio Tan, DiscReet, septembre 1978.
Sleep Dirt, DiscReet, janvier 1979.
Sheik Yerbouti, Zappa Records, mars 1979.

Orchestral Favorites, DiscReet, mai 1979.
Joe's Garage Act I, Zappa Records, septembre 1979.
Joe's Garage Acts II & III, Zappa Records, novembre 1979.
Tinseltown Rebellion, Barking Pumpkin, mai 1981.
Shut Up 'n Play Yer Guitar, Barking Pumpkin, mai 1981.
Shut Up 'n Play Yer Guitar Some More, Barking Pumpkin, mai 1981.
Return Of The Son Of Shut Up 'n Play Yer Guitar, Barking Pumpkin, mai 1981.
You Are What You Is, Barking Pumpkin, septembre 1981.
Ship Arriving Too Late To Save A Drowning Witch, Barking Pumpkin, mai 1982.
The Man From Utopia, Barking Pumpkin, mars 1983.
Baby Snakes, Barking Pumpkin, mars 1983.
London Symphony Orchestra, Vol. 1, Barking Pumpkin, juin 1983.
Boulez Conducts Zappa : The Perfect Stranger, EMI/Angel, août 1984.
Them Or Us, Barking Pumpkin, octobre 1984.
Thing-Fish, Barking Pumpkin, novembre 1984.
Francesco Zappa, Barking Pumpkin, novembre 1984.
The Old Masters, Box One, Barking Pumpkin, novembre 1985.
Frank Zappa Meets The Mothers Of Prevention, Barking Pumpkin, novembre 1985.
Does Humor Belong In Music ?, EMI, janvier 1986.
The Old Masters, Box Two, Barking Pumpkin, novembre 1986.
Jazz From Hell, Barking Pumpkin, novembre 1986.
London Symphony Orchestra, Vol. 2, Barking Pumpkin, septembre 1987.
The Old Masters, Box Three, Barking Pumpkin, décembre 1987.
Guitar, Barking Pumpkin, avril 1988.
You Can't Do That On Stage Anymore, Vol. 1, Rykodisc, mai 1988.
You Can't Do That On Stage Anymore, Vol. 2, Rykodisc, octobre 1988.
Broadway The Hard Way, Barking Pumpkin, octobre 1988.
You Can't Do That On Stage Anymore, Vol. 3, Rykodisc, novembre 1989.
The Best Band You Never Heard In Your Life, Barking Pumpkin, avril 1991.
Make A Jazz Noise Here, Barking Pumpkin, juin 1991.
Beat The Boots ! # 1, Foo-eee Records/Rhino, juin 1991.
Beat The Boots ! # 2, Foo-eee Records/Rhino, juin 1991.
You Can't Do That On Stage Anymore, Vol. 4, Rykodisc, juin 1991.
You Can't Do That On Stage Anymore, Vol. 5, Rykodisc, juillet 1992.
You Can't Do That On Stage Anymore, Vol. 6, Rykodisc, juillet 1992.
Playground Psychotics, Barking Pumpkin, octobre 1992.
Ahead Of Their Time, Barking Pumpkin, mars 1993.
The Yellow Shark, Barking Pumpkin, novembre 1993.

Albums posthumes

Civilization Phaze III, Barking Pumpkin, décembre 1994.
The Lost Episodes, Rykodisc, février 1996.
Läther, Rykodisc, septembre 1996.
Frank Zappa Plays The Music Of Frank Zappa : A Memorial Tribute, Barking Pumpkin, octobre 1996.
Have I Offended Someone ?, Rykodisc, avril 1997.
Mystery Disc, Rykodisc, septembre 1998.
Everything Is Healing Nicely, Barking Pumpkin, décembre 1999.

FZ : OZ, Vaultalternative, août 2002.
Halloween, Vaultalternative, février 2003.
Joe's Corsage, Vaultalternative, mai 2004.
*QuAUDIOPHILI*Ac, Barking Pumpkin, septembre 2004.
Joe's Damage, Vaultalternative, octobre 2004.
Joe's XMASage, Vaultalternative, décembre 2005.
Imaginary Diseases, Zappa Records, janvier 2006.
Trance-Fusion, Zappa Records, octobre 2006.
The MOFO Project/Object, 2 CD, Zappa Records, décembre 2006.
The MOFO Project/Object, 4 CD, Zappa Records, décembre 2006.
Buffalo, Vaultalternative, avril 2007.
The Dub Room Special !, Zappa Records, août 2007.
Wazoo, Vaultalternative, octobre 2007.
One Shot Deal, Zappa Records, juin 2008.
Joe's Menage, Vaultalternative, septembre 2008.
The Lumpy Money Project/Object, Zappa Records, janvier 2009.
Philly '76, Vaultalternative, décembre 2009.
Greasy Love Songs, Zappa Records, avril 2010.
« Congress Shall Make No Law... », Zappa Records, septembre 2010.
Hammersmith Odeon, Vaultalternative, novembre 2010.
Feeding The Monkeys At Ma Maison, Zappa Records, septembre 2011.
Carnegie Hall, Vaultalternative, novembre 2011.
Understanding America, Zappa Records, octobre 2012.
Road Tapes, Venue # 1, Vaultalternative, novembre 2012.
Finer Moments, Zappa Records, décembre 2012.
AAAFNRAA, Baby Snakes, The Compleat Soundtrack, Zappa Records, décembre 2012.
Road Tapes, Venue # 2, Vaultalternative, octobre 2013.
A Token Of His Extreme Soundtrack, Zappa Records, novembre 2013.
Joe's Camouflage, Vaultalternative, janvier 2014.
Roxy By Proxy, Zappa Records, mars 2014.
Dance Me This, Zappa Records, juin 2015.
Roxy The Soundtrack, Zappa Records, octobre 2015.
Road Tapes, Venue # 3, Vaultalternative, mai 2016.
The Crux Of The Biscuit, Zappa Records, juillet 2016.
Frank Zappa For President, Zappa Records, juillet 2016.

FILMOGRAPHIE

Films réalisés par Frank Zappa

Uncle Meat, 1967-1987. VHS Honker Home Video, 1988.
200 Motels, 1971. VHS Warner Home Video, 1989.
Roxy The Movie, 1973. DVD Eagle Vision, 2015.
A Token Of His Extreme, 1974. DVD Eagle Vision, 2013.
Baby Snakes, 1979-1987. DVD Eagle Vision, 2003.
An Evening With Frank Zappa During Which... The Torture Never Stops, 1981. DVD

Honker Home Video 2008.
The Dub Room Special, 1982. DVD Eagle Vision, 2005.
Does Humor Belong In Music ?, 1984. DVD EMI, 2003.
Video From Hell, VHS Honker Home Video, 1987.
The True Story Of Frank Zappa's 200 Motels, VHS Honker Home Video, 1987.
Frank Zappa Presents The Amazing Mr. Bickford, VHS Honker Home Video, 1989.
Apostrophe (') / Over-Nite Sensation, DVD Classic Albums Eagle Vision, 2007.

Films consacrés à Frank Zappa

Ein Leben Als Extravaganza, Das Genie Frank Zappa, documentaire par Rudi "Cadillac" Dolezal et Hannes Rossacher. Arte, 1994.
Frank Zappa And The Mothers Of Invention – In The 1960s. DVD Chrome Dreams, 2009.
Drummers Of Frank Zappa. DVD Drum Channel, 2009.
Frank Zappa – The Freak-Out List. DVD Chrome Dreams, 2010.
From Straight To Bizarre – Zappa, Beefheart, Alice Cooper And LA's Lunatic Fringe. DVD Chrome Dreams, 2012.
Frank Zappa (1969-1973), Freak Jazz, Movie Madness & Another Mothers par Tom O'Dell. DVD Sexy Intellectual, 2014.
Eat That Question – Frank Zappa In His Own Words par Thorsten Schütte. Les Films du Poisson, 2015.
Stupor Mundi I & II par Thomas Bertay et Pacôme Thiellement. Sycomore Films, 2016.

SITES INTERNET DE RÉFÉRENCE

www.zappa.com
www.idiotbastard.com
united-mutations.blogspot.fr
www.globalia.net/donlope/fz/index.html
wiki.killuglyradio.com
www.afka.net
www.fredunzel.com
www.arf.ru
www.arf-society.de
www.zappa-analysis.com
www.militantesthetix.co.uk
zappacast.podomatic.com
zappastuff.iwarp.com/tapes.htm
www.zappateers.com
www.zappasgear.com

Notes

Sauf indication contraire, les traductions sont de l'auteur.

1. F. Picabia, *Lettres à Christine, 1945-1951*, Gérard Lebovici, 1988, p. 35.
2. G. Ribemont-Dessaignes, *Dada, 2: Nouvelles, articles, théâtre, chroniques littéraires (1919-1929)*, Éditions Champ Libre, 1978.

DE PARTINICO À EL CAJON

1. John Ray, *Travels through the Low-Countries, Germany, Italy and France*, Londres, 1738.
2. Giovan Battista Pellegrini, *Contributo allo studio dell'elemento arabo nei dialetti siciliani*, Trieste, Istituto di Filologia romanza, 1962, p. 49.
3. Henri Bresc, « Les Jardins de Palerme (1290-1460) », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge, Temps modernes*, t. 84, n° 1, 1972, p. 55-127, p. 58-59 (pour la citation).
4. *Ibid.*, p. 60.
5. Selon le mot de Dominique Fernandez dans *Le Radeau de la Gorgone, Promenades en Sicile*, Grasset, 1988.
6. *Ibid.*
7. E. T. Monta, *Le guerre, le insurrezioni e la pace nel secolo decimonono*, Milan, Società tipografica editrice popolare, 1906.
8. En 1861, les rois de la maison de Savoie unifient la péninsule italienne.
9. Jean-Yves Frétygné, *Histoire de la Sicile*, Fayard, 2009.
10. Danilo Dolci (1924-1997), écrivain, poète, militant non violent, animateur de laboratoires éducatifs ayant adopté la méthode socratique, est l'auteur d'une vingtaine d'ouvrages, parmi lesquels *Enquête à Palerme* (1957) et *Gaspillage* (1963).
11. Frank Zappa avec la collaboration de Peter Occhiogrosso, *Zappa par Zappa*, trad. Jean-Marie Millet, L'Archipel, 2005, p. 209.
12. Patrice "Candy" Zappa, *My Brother was a Mother : Take 2*, s. l., Hot Cannoli Books, 2011, p. 23.

13. La conquête de la Sicile par les Normands venus du Cotentin date du XI^e siècle.
14. P. Zappa, *My Brother was a Mother : Take 2*, p. 15.
15. *Ibid.*
16. F. Zappa, *Zappa par Zappa*, p. 19.
17. Cité par Rafael Alvarez dans « Frank Zappa : The Maryland Years », *The Baltimore Sun Magazine*, 12 octobre 1986.
18. Giuseppe Tomasi de Lampedusa, *Le Guépard*, trad. de l'italien par Fanette Pézard, Éditions du Seuil, 1959.
19. Les États du Delaware et du Maryland sont aujourd'hui classés au troisième rang des territoires où se développent le plus de cancers.
20. R. Alvarez, « Frank Zappa : The Maryland Years », art. cit.
21. Kurt Loder, *Bat Chain Puller : Rock & Roll in the Age of Celebrity*, New York, St. Martin's Press, 1990 ; voir en particulier l'entretien avec Frank Zappa.
22. R. Alvarez, « Frank Zappa : The Maryland Years », art. cit.
23. F. Zappa, *Zappa par Zappa*, p. 27.
24. Sébastien Danchin, *Encyclopédie du Rhythm & Blues et de la Soul*, Fayard, 2002, p. 184.
25. Nik Cohn, *Awopbopaloobop Alopbamboom : l'Âge d'or du rock*, trad. de Julia Dorner, Allia, 1999, p. 25.
26. Frank Zappa, « The Oracle Has It All Psyched Out », *Life*, 28 juin 1968. La traduction est de Dominique Chevalier.
27. F. Zappa, *Zappa par Zappa*, p. 35.
28. Cité par S. Danchin, *Encyclopédie du Rhythm & Blues et de la Soul*, p. 47.
29. F. Zappa, *Zappa par Zappa*, p. 37.
30. Edgard Varèse avait déclaré : « Mourir est le privilège de ceux qui sont épuisés. Les compositeurs d'aujourd'hui refusent de mourir. »
31. Cité par Malcolm MacDonald, *Varèse, Astronomer in Sound*, Londres, Kahn and Averill, 2003.

UNE ÉDUCATION MUSICALE

1. *The Baltimore Sun*, 17 septembre 2010.
2. Frank Zappa, « Edgard Varèse, The Idol of My Youth », *Stereo Review*, juin 1971, p. 61-62.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*
5. Entretien avec Don Menn dans *Zappa ! From the publishers of Keyboard and Guitar Player*, 1992.
6. « Que la musique sonne », 391, n° 5, juin 1917.

7. Luigi Russolo, *L'art des bruits* (1914), trad. Nina Sparta, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975, p. 54.
8. Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, New York, Da Capo, 1998, p. 68.
9. P. Zappa, *My Brother was a Mother : Take 2*, p. 37.
10. « Mutation Blues », entretien avec Emmett Lake, *The East Village Other*, 1^{er}-15 mars 1967.
11. « Frank Zappa Unveils Secrets of the Universe », entretien avec Bob Mahon, *Sweet Potato*, vol. II, n° 3, novembre 1979.
12. F. Zappa, « Edgard Varèse, The Idol of My Youth », art. cit.
13. F. Zappa, *Zappa par Zappa*, p. 37-38.
14. Émission « Late Show », entretien avec Nigel Leigh, BBC 2-TV, mars 1993.
15. « Zappa's Inferno », entretien avec Noë Godwasser, *Guitar World*, avril 1987.
16. Entretien avec Nigel Leigh, « Late Show ».
17. « Frank Zappa : The Playboy Interview », entretien avec David Sheff, *Playboy*, vol. XL, n° 4, avril 1993.
18. F. Zappa, *Zappa par Zappa*, p. 50.
19. *Ibid.*, p. 51.
20. *Ibid.*
21. Au printemps 1975, le guitariste Denny Walley jouait en slide dans l'une des formations de Zappa au côté de Captain Beefheart. Il est présent sur de nombreux enregistrements, de *Bongo Fury* à *Guitar*.
22. Lettre citée par Felix Meyer et Heidy Zimmermann, *Edgard Varèse, Composer, Sound Sculptor, Visionary*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2006.
23. *Ibid.*
24. « Lost In A Whirlpool », *The Lost Episodes* (Frank Zappa) © Rykodisc, 1996/Zappa Records.
25. « America Drinks & Goes Home », *Absolutely Free* (The Mothers Of Invention) © Verve, 1967.
26. P. Zappa, *My Brother was a Mother : Take 2*, p. 49.
27. « Let's Make The Water Turn Black », *We're Only In It For The Money* (The Mothers Of Invention) © Verve, 1968.
28. F. Zappa, *Zappa par Zappa*, p. 46.

L'INVENTION DES MÈRES

1. L'expression est empruntée à Charles Dauts ; voir André Breton *a-t-il dit passe*, Maurice Nadeau, 1991, p. 208.
2. « Mount St. Mary's Concert Excerpt », *The Lost Episodes* (Frank

Zappa) © Ryko/FZ, 1996.

3. Cette technique est relatée par Ralph J. Gleason dans les pages du *San Francisco Chronicle*, 30 novembre 1968.

4. Compte rendu de l'événement par David Sherr sur le site www.belairjazz.org.

5. Alfred Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, livre VIII, chap. xli, éd. Noël Arnaud et Henri Bordillon, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1980, p. 111.

6. F. Zappa, *Zappa par Zappa*, p. 48.

7. *Ibid.*, p. 58.

8. *Ibid.*, p. 59.

9. *Ibid.*, p. 62.

10. « Dialogue : Frank Zappa », entretien avec Patrick William Salvo, *Coq*, février 1974.

11. « They're Doing the Interview of the Century », entretien du 22 décembre 1989, avec Den Simms, Eric Buxton et Rob Samler, *Society Pages*, avril 1990, part. I.

12. F. Zappa, *Zappa par Zappa*, p. 64.

13. Jimmy Carl Black, *For Mother's Sake : The Memoirs & Recollections of Jimmy Carl Black 1938-2008*, s. l., Inkanish Publications, 2013.

14. « Frank Zappa : Outraged Customer », entretien avec Scott Cohen, *Circus Raves*, n° 123, décembre 1975.

15. Joe Mancini, « Mother Mother », *G.Q. Scene*, automne 1967.

16. Sarah Shrank, *Art and the City : Civic Imagination and Cultural Authority in Los Angeles*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2009.

17. N. Cohn, *Awopbopaloobop Alopbamboom : l'Âge d'or du rock*, p. 258.

18. George Maciunas, *une révolution furtive*, Bertrand Clavez éd., Dijon, Les Presses du réel, 2009, p. 66.

19. A. Kaspi, *Les Américains. Les États-Unis de 1607 à nos jours*, Éditions du Seuil, 1986, p. 493.

20. Guy Debord « Le Déclin et la Chute de l'économie spectaculaire-marchande », *Internationale situationniste*, n° 10, mars 1966.

21. F. Zappa, *Zappa par Zappa*, p. 78.

DADA EN ACTION

1. Cité par J. C. Black, *For Mother's Sake : The Memoirs & Recollections of Jimmy Carl Black 1938-2008*.

2. Présentée sous le nom de Suzy Basser dans un entretien de Serge Loupien avec Zappa : « Comment Zappa ? », *Libération*, 5 août 1991.

3. « The Return Of The Son Of Monster Magnet », *Freak Out ! (The Mothers Of Invention)* © MGM/Verve, 1966.

4. Andy Warhol, Kenneth Goldsmith, *Andy Warhol, Entretiens 1962-1987*, Grasset, 2006, p. 151.

5. Cité par Barry Miles dans *Frank Zappa – A Visual Documentary*, Londres, Omnibus Press, 1993, p. 24.

6. « Épilogue », III, *Poèmes saturniens ; Fêtes galantes – Romances sans paroles*, précédé de *Poèmes saturniens*, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1973, p. 93.

7. Pochette intérieure du double album *Freak Out ! (The Mothers Of Invention)* © MGM/Verve, 1966.

8. *Ibid.*

9. Jerry Hopkins, « Kooks, Little Green Books and Zappa Blows Bicycle », *Los Angeles Free Press*, 8 juillet 1966.

10. Pete Johnson, « Popular Records : Pass Aspirin Please », *Los Angeles Times*, 7 août 1966.

11. Bob Levinson, « Mothers Invent Sounds Worse Than Music », *Los Angeles Herald Examiner*, 24 juillet 1966.

12. Lorraine Alterman, « If You Get Headache... », *Detroit Free Press*, 15 juillet 1966.

13. Signalé par Neil Slaven, *Zappa : Electric Don Quixote*, Londres, Omnibus, 1996.

14. F. Zappa, *Zappa par Zappa*, p. 86.

15. Carl Franzoni, « A “Mother” Against LSD », *Los Angeles Free Press*, 7 octobre 1966.

16. Frank Zappa, « Phony Freaks In, Zeidler Dope Ads, & Karl Franzoni's Letter », *Los Angeles Free Press*, 14 octobre 1966.

17. « Frank Zappa vs. The Tooth Fairy », entretien avec Ed Naha, *Creem*, décembre 1974.

18. « Au secours voilà les Mamans !!! », entretien avec Philippe Rault, *Rock & Folk*, novembre 1967.

19. Robert Goldstein, « The Pop Bag », *The Village Voice*, 1^{er} décembre 1966, vol. XII, n° 7.

20. Loeb & Leopold étaient les noms dont s'étaient affublés Frank Zappa et Ray Collins après avoir créé « Memories Of El Monte », bien avant la naissance des Mothers, en référence à Richard Albert Loeb et Nathan Freudenthal Leopold, les assassins d'un adolescent de quatorze ans en mai 1924.

21. F. Zappa, *Zappa par Zappa*, p. 103.

22. Albert Camus, *L'Homme révolté* (1951), Gallimard, « Folio essais », 1985, p. 124.

23. « Frank Zappa : The Mothers Of Invention », entretien avec Frank Kofsky, *Jazz & Pop*, septembre 1967 (part. I), repris dans *Rock Giants*, éd. Pauline Rivelli et Robert Levin, New York-Cleveland, The World

Publishing Company, 1970, p. 12-32.

24. Cité par Pauline Butcher, *Freak Out ! My Life with Frank Zappa*, Londres, Plexus, 2011.

LA CONTINUITÉ CONCEPTUELLE

1. Nigey Lennon, *Being Frank. My Time with Frank Zappa*, Los Angeles, California Classics Books, 1995.

2. Franz Kafka, *Un artiste de la faim, À La colonie pénitentiaire et autres récits*, Gallimard, « Folio classique », 1990, p. 72.

3. Ben Watson, « The Last Days of Frank Zappa », entretien réalisé en octobre 1993, *Mojo*, mars 1994.

4. William Burroughs, *Le Festin nu*, trad. de l'américain par Éric Kahane, Gallimard, 1964 ; nouvelle éd., Gallimard, « Folio », 2015, p. 196.

5. F. Zappa, « The Oracle Has It All Psyched Out », art. cit.

6. « Very Distraughtening », *Lumpy Gravy* (Frank Vincent Zappa) © Verve, 1968.

7. F. Zappa, « The Oracle Has It All Psyched Out », art. cit.

8. « Hypothetical Interview with Frank Zappa by Frank Zappa as Told to Suzie Creamcheese & Rodney Bingenheimer », *Phonograph Record Magazine*, novembre 1971.

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*

11. Jorge Luis Borges, *L'Aleph ; Œuvres complètes*, trad. Jean Pierre Bernès, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, t. I, p. 660.

12. William Shakespeare, *La Tempête*, IV, 1, trad. Jean-Michel Desprats ; *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2016, t. VII, p. 1205.

13. Jorge Luis Borges, *Conférences ; Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, t. II, p. 774.

14. « The Mother of All Interviews », entretien avec Don Menn et Matt Groening, *Guitar Player Presents*, 1992, part. II, p. 54-64.

15. Voir « The Lost Interview », *Read Magazine*, 1999.

16. Cité par N. Lennon, *Being Frank. My Time with Frank Zappa*.

17. *Ibid.*

18. Guy Darol, *Outsiders. 80 francs-tireurs du rock et de ses environs*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2014, p. 200.

19. Échange avec le public signalé à la fin de « The Little House I Used To Live In », *Burnt Weeny Sandwich* (The Mothers Of Invention) © Bizarre/Reprise, 1970.

20. F. Zappa, *Zappa par Zappa*, respectivement p. 337, 357 et 347.

21. « Zappa », entretien avec Dan Forte, *Musician*, août 1979.

1. B. Miles, « Frank Zappa Versus the Teenage Archetypal America Theme », *International Times*, 9-22 mai 1969.
2. Philippe Carles, « Les “mères” indignes du pop », *Jazz Magazine*, n° 161, décembre 1968.
3. Alan Heineman, *Jazz Magazine*, n° 165, avril 1969.
4. « The Adventures Of Greggery Peccary », *Studio Tan* (Frank Zappa) © DiscReet, 1978.
5. Voir J. C. Black, *For Mother's Sake : The Memoirs & Recollections of Jimmy Carl Black 1938-2008*.
6. Dans sa biographie, *Duke : A Life of Duke Ellington* (New York, Gotham Books, 2013), Terry Teachout rapporte que le pianiste, compositeur et chef d'orchestre avait connu de sérieux problèmes financiers à la fin de sa vie. À sa disparition, en 1974, on estime qu'il devait au Trésor entre 600 000 et 700 000 dollars. Les droits d'auteur sur ses chansons durent être cédés pour payer la facture.
7. F. Zappa, *Zappa par Zappa*, p. 113.
8. Notes de livret dans *The Lost Episodes* (Frank Zappa) © Rykodisc, 1996.
9. « King Kong, le retour », entretien avec Jean-Luc Ponty et Thierry Quénum, *Jazz Magazine*, juin 2008.
10. Cité par Alain Dister, *Frank Zappa et les Mothers Of Invention*, Alain Michel, 1975, p. 73.
11. Douze disques intitulés *Before The Beginning*, *The Cucamonga Era*, *Show And Tell*, *What Does It All Mean*, *Rustic Protrusion*, *Several Boogie*, *The Merely Entertaining Mothers Of Invention Record*, *The Heavy Business Record*, *Soup And Old Clothes*, *Hotel Dixie*, *The Orange County Lumber Truck* et *The Weasel Music*.
12. Cité par Mathy Orloff, « Sound Track », *The Hollywood Reporter*, 21 janvier 1970.
13. « Hit it, Zubin », *Time*, 1^{er} juin 1970.
14. F. Zappa, *Zappa par Zappa*, p. 115-116.
15. « Hypothetical Interview with Frank Zappa by Frank Zappa as Told to Suzie Creamcheese & Rodney Bingenheimer », art. cit.
16. « There's No Lust In Jazz », *Playground Psychotics* (Frank Zappa/ The Mothers Of Invention) © Barking Pumpkin, 1992.
17. Le titre fut publié en août 1971 sur l'enregistrement public *Fillmore East – June 1971*.
18. « Zappa's Latest Box of Tricks », entretien avec Steve Peacock, *Sounds*, 27 novembre 1971.
19. F. Zappa, « Hey Hey Hey, Mister Snazzy Exec! », *Circular*, 20 septembre 1971.

1. Paul Alessandrini, « Waka/Jawaka », *Rock & Folk*, n° 69, octobre 1972.
2. « The Complete History of Last Week's Mothers Of Invention/Hot Rats/Grand Wazoo », *Wazoo* (Frank Zappa) © Vaultalternative, 2007.
3. « Dialogue : Frank Zappa », entretien avec Patrick William Salvo, art. cit.
4. Bruce Pollock, *In Their Own Words : Twenty Successful Songwriters Tell How They Write Their Songs*, New York, Collier Books, 1975, p. 95 et suiv.
5. Ben Watson, *The Complete Guide to the Music of Frank Zappa*, Londres, Omnibus Press, 1998, p. 62.
6. Goethe, *Faust I ; Théâtre complet*, éd. Pierre Grappin et Éveline Henkel, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 1158.
7. « "What is a Groupie ?" asked his Lordship... », entretien avec Mick Farren, *New Musical Express*, 26 avril 1975.
8. « Court in the Act », entretien avec Allan Jones, *Melody Maker*, 26 avril 1975.
9. « Frank Zappa Unveils Secrets of the Universe », entretien avec Bob Mahon, art. cit.
10. F. Zappa, *Zappa par Zappa*, p. 55-56.
11. A. Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, p. 31.
12. Hermès Trismégiste, *La Table d'Émeraude*, Les Belles Lettres, 2002.
13. « A Conversation with Frank Zappa », entretien avec Dave Rothman, *Oui*, avril 1979.
14. Ben Watson cité par Richard Kostelanetz dans *The Frank Zappa Companion : Four Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, 1997.
15. Cité par B. Miles dans *Frank Zappa – A Visual Documentary*, p. 81.
16. « The Mother of All Interviews », entretien avec Don Menn et Matt Groening, art. cit.
17. « The Island-Ear Interview : Frank Zappa », *Island Ear*, 24 septembre 1979.
18. « Frank Zappa : The Playboy Interview », entretien avec David Sheff, art. cit.
19. « Scene Sixteen : Packard Goose », *Joe's Garage Acts I, II & III* (Frank Zappa) © Barking Pumpkin Records, 1987.
20. L'échec cuisant du film de Cimino est considéré comme la raison de la faillite d'United Artists.
21. « Pop Music's Central Scrutinizer », entretien avec Dan Forte, *Musicians' Industry Magazine*, I, n° 3, novembre-décembre 1979.
22. « A Mother Speaks Frankly », entretien avec Chris August,

Synapse, été 1978 et janvier-février 1979.

23. « Frank Zappa Unveils Secrets of the Universe », entretien avec Bob Mahon, art. cit.

24. « Totally Frank », entretien avec Barry Alfonso, *Songwriter*, juin 1980.

L'OFFENSIVE CONTRE LA POLICE DU LANGAGE

1. « Frank Zappa – His Own Favourite Recording Artist », entretien avec Dave Perkins, *Eyeopener*, 22 novembre 1973.

2. « Heavenly Bank Account », *You Are What You Is* (Frank Zappa) © Barking Pumpkin Records, 1981.

3. « Zappa ! », entretien dans *RockHead*, été 1990.

4. F. Zappa, *Zappa par Zappa*, p. 239.

5. Germaine Greer, « Frank Zappa's Treasure House », *The Guardian*, 14 avril 2005.

6. « Hey Frank, Where You Goin'With That Guitar in Your Hand ? », entretien avec Alan Di Perna, *Musician*, septembre 1988.

7. Pierrejean Gaucher, « Le Guitariste énervé », *Jazz Magazine*, décembre 2003.

8. Nicolas Masino, « Frank Zappa devant l'éternel : postérité problématique d'un iconoclaste impénitent », *Circuit*, vol. XIV, n° 3, 2004.

9. « Pop Music's Central Scrutinizer », art. cit.

10. P. Gaucher, « Le Guitariste énervé », art. cit.

11. Cité par B. Miles, *Zappa : A Biography*, New York, Grove Press, 2004, p. 292.

12. F. Zappa, *Zappa par Zappa*, p. 292.

13. Philippe Olivier et Patrice Bollon, « Zappa-Boulez, même combat ? », *Libération*, 9 janvier 1984.

14. « Boulez : Je ne peux pas encore dévoiler les qualités de la musique de Zappa », entretien avec Philippe Olivier, *ibid.*

15. Pierre Boulez, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Gallimard, « Folio Essais », 2016, p. 90.

16. « The Perfect Stranger » était le nom qu'avait choisi Zappa pour définir Boulez.

17. « Warning/Guarantee », *Them Or Us* (Frank Zappa) © Barking Pumpkin Records, 1984.

18. F. Zappa, *Zappa par Zappa*, p. 281.

19. Extrait de *Record labeling : Hearing before the Committee on Commerce, Science, and Transportation, United States Senate, Ninety-ninth Congress, First Session on Contents of Music and the Lyrics of Records*, U.S. Government Printing Office, 1985.

20. *Ibid.*
21. Extrait d'un débat sur la pornographie au Sénat de l'État du Maryland, le 14 février 1986, inclus dans *Video From Hell* (Frank Zappa) © Honker Home Video, 1987.
22. Jean Baudrillard, *Amérique*, Grasset, 1986, p. 43.
23. Charles Little, « Zappa », *Jazziz*, vol. I, n° 3, mars 1987.
24. Note de pochette sur *Does Humor Belongs In Music ?* © EMI, 1986.
25. « Frank Zappa. Sample This ! », entretien avec Jim Aikin et Robert L. Doerschuk, *Keyboard*, vol. XIII-2, n° 130, février 1987.
26. Voir Ingrid Carlander, « La Foire aux miracles des télévangélistes américains », *Le Monde diplomatique*, juin 1988.
27. Andrew Greenaway, *Zappa The Hard Way*, Bedford, Wymer Publishing, 2010.

BOUCLER LA BOUCLE

1. Un travail qui fournirait notamment la matière de *Civilization Phaze III, Feeding The Monkeys At Ma Maison* et *Dance Me This*.
2. Sous le titre *Zappa's Universe*, l'événement fut fixé sur un disque et un film en 1993.
3. Cité par B. Miles dans *Frank Zappa – A Visual Documentary*, p. 108.
4. Signalé par B. Miles dans *Zappa : A Biography*, p. 363.
5. « Frank Zappa : The Playboy Interview », entretien avec David Sheff, art. cit.
6. Cité par Guy Darol dans *Frank Zappa ou L'Amérique en déshabillé*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2003, p. 204.
7. Conversation entre Uri Balashov et Vladimir Sovetov publiée sur le site www.blues.ru, 25 août 2001.
8. Entretien publié dans *T'Mershi Duween*, septembre 1992.
9. « A Different Octave », *Civilization Phaze III* (Frank Zappa) © Barking Pumpkin Records, 1994.
10. « Zappa & the Mothers : Ugly Can Be Beautiful », entretien avec Sally Kempton, *The Village Voice*, 11 janvier 1968, vol. XIII, n° 13.
11. Props recueillis dans *Musician*, février 1994.

REMERCIEMENTS

À Giorgio Benuzzi, Éric Chanteau, Aude Cirier-Gouraud, Gérard de Cortanze, Jacques Cosson, Étiennette Destable, Michel Duprey †, Pierrejean Gaucher, Olinka, Walden et Zelda Gauthier, Frédéric Goaty, Hervé Grimaud, Solange Guéry, Thomas Guilbert, Jean-Stéphane Guitton, Dominique Jeunot †, Philippe Lagautrière, Dider Mervelet, Jean-Luc Moreau, Fred Pallem, Avo Raup, Or Solomon, Anna Sceberras Trigona et Ceri Williams.

Couverture : Frank Zappa dans les années 1970 aux Etats-Unis Photo © LaMedia /
Sunshine / Dalle
Frank Zappa sur scène à Amsterdam, février 1974
Photo © Peter Mazel / Sunshine / Dalle

© Éditions Gallimard, 2016.

Éditions Gallimard
5 rue Gaston-Gallimard
75328 Paris
<http://www.gallimard.fr>
© Éditions Gallimard, 2016.

Frank Zappa

par Guy Darol

■ « Nous pratiquons un art spécial dans un environnement hostile aux rêveurs. »

Connu pour avoir introduit dans le rock la satire et la farce, Frank Zappa (1940-1993) est un compositeur à multiples facettes qui fut tour à tour batteur, guitariste, chef d'orchestre, peintre, écrivain, cinéaste, ingénieur du son, producteur et même prétendant au titre de président des États-Unis. À la tête des Mothers Of Invention, puis de diverses formations, son univers englobe le rhythm'n'blues et le doo-wop, le jazz et le funk, jusqu'à la musique sérieuse sous la double influence d'Edgard Varèse et d'Igor Stravinsky. En déplaçant les barrières qui divisent les styles, il est parvenu à s'imposer comme l'une des figures les plus innovantes de la musique contemporaine du xx^e siècle. Auteur de quatre ouvrages consacrés à Frank Zappa, Guy Darol retrace un parcours sulfureux dédié à l'aventure sonore et au combat contre la censure et le fanatisme religieux.

Cette édition électronique du livre *Frank Zappa* de Guy Darol
a été réalisée le 3 octobre 2016 par les Éditions Gallimard.

Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage
(ISBN : 9782070456079 - Numéro d'édition : 260355).

Code Sodis : N59725 - ISBN : 9782072524295.

Numéro d'édition : 260356.

Ce document numérique a été réalisé par [Aps-Chromostyle](#)